Die Kunstwerke

vom

Alterthum bis auf die Gegenwart.

Ein Wegweiser durch das ganze Gebiet der bildenden Kunst

mit

120 Stahlstichen,

enthaltend

diejenigen Werke der Baukunst, Malerei und Bildhauerei, welche die verschiedenen Perioden, Style und Schulen der Kunst am bestimmtesten charakterisiren.

Von

Dr. C. A. Menzel,

königl. Universitäts-Bauinspector, Professor der Baukunst an der Akademie zu Eldena 2c.

Zweite Auflage.

Zweiter Band.

Triest,

Literarisch-artistische Abtheilung des Oesterreichischen Lloyd.

1857.

II.

Der Kunststyle zweiter Zeitraum.

Von der Einführung des Christenthums bis zur Reformation.

Allgemeine Bemerkungen.

Trotz der schnellen Verbreitung, welche die christliche Lehre nach dem Tode ihres Stifters fand, sehen wir doch noch lange Zeit vergehen, ehe die neue Anschauung Einfluß auf die bildenden Künste gewinnt. Die neu entstandenen christlichen Gemeinden waren meistentheils arm, gewöhnlich den niedrigsten Klassen angehörig; sie wurden überdies unterdrückt, zuweilen aufs rücksichtsloseste und grausamste verfolgt und konnten deshalb ihre geheimen Zusammenkünfte nur an abgelegenen Orten, oder in kleinen Versammlungen bei verschlossenen Thüren halten: Umstände, welche der Entstehung eines christlichen Kunststyles nicht förderlich sein konnten. Theils der Sicherheit wegen, theils um ihren Gottesdienst den Augen Andersdenkender nicht bloßzustellen, wählten die neuen Christen die Katakomben zu ihren Versammlungsorten. Die Katakomben sind die in Italien befindlichen, in Stein oder Puzzuolan gehauenen oder gegrabenen unterirdischen Gänge und Behältnisse, die ursprünglich als Steinbrüche und Sandgruben benutzt wurden. Später dienten sie als heilige Orte und auch als Begräbnißplätze, besonders für die christlichen Märtyrer; um die Leichen aufzunehmen, höhlte man Theile der Wände aus, und vermauerte, nachdem die Körper hineingelegt waren, die Oeffnung mit Steinen. In den ersten Jahrhunderten des Christenthums wurden in den Katakomben die Gedächtnißtage der Märtyrer gefeiert, und als das Christenthum später anerkannt worden war, entstanden in ihnen Kirchen und prächtige Grabmäler. Am zahlreichsten waren die Katakomben um Rom, die bedeutendsten italienischen sind die nach dem heiligen Sebastian benannten bei Rom, sie bilden Galerieen von 15 bis 20 Fuß Höhe und Breite, erstrecken sich in einer Länge von ungefähr zwei Stunden und bilden förmliche Gassen, die unter sich in Verbindung stehen.

Bald drang auch die Kunst in die Katakomben, die bedeutendern Räume wurden mit Wandmalereien geschmückt. Von diesen Malereien selbst ist in den römischen Katakomben nichts Bedeutendes erhalten; sie sind aber bekannt durch die zahlreichen und umfassenden Abbildungen, welche bei ihrer vor einigen Jahrhunderten erfolgten Aufdeckung im Stich herausgegeben wurden. Die Wandmalereien gleichen den antiken in Anordnung, Eintheilung des Raums, in den Ornamenten, beson-

ders wie sich solche in den heidnischen Grabgewölben zeigen. Eben so erscheint auch die Fassung, die Bewegung, die Gewandung der Gestalten noch ganz in den Formen der römischen Kunst. Die Katakomben zu Neapel, welche schon von den Heiden zu Begräbnißplätzen benutzt wurden, bestehen in unterirdischen Galerieen im Innern des Capo di Monte, welche den Berg nach allen Seiten durchziehen und Säle, Basiliken und Rotunden bilden. Die frommen Zwecke gestalteten die ursprünglichen Steinbrüche zu völligen Kirchen und Capellen um, und selbst Statuen wurden aus dem lebenden Felsen ausgehauen. Geringe Reste der ältesten christlichen Wandmalerei, die sich in den Katakomben von Neapel erhalten haben, zeigen hier einen Styl der Figuren, wie wir ihn in den verdorbenen Antiken finden; die Fülle des Farbenauftrags, die technische Behandlung ist vollständig antik. Die architektonische Anlage der Räume in Gewölben mit Nischen, die Wände rc. gaben Veranlassung zu einer Masse von Darstellungen, und in mannigfaltigen Wechselbezügen konnte sich ein bedeutendes, Sinn und Gemüth erregendes Ganze entwickeln. Die interessantesten und vorzüglich durchgebildeten Darstellungen sind die in den Grüften des heiligen Calixtus; sie scheinen der frühesten Zeit altchristlicher Kunst anzugehören. Aehnliche, aber unbedeutendere Katakomben giebt es in noch andern Theilen Italiens und vorzüglich in Malta. Später wurde der Name Katakomben auch auf andere unterirdische, höhlenartige Grabstätten in Griechenland, Persien rc. und besonders Aegypten übertragen.

Bevor die christliche Religion durch den Uebertritt Konstantin's des Großen (gest. 337 n. Chr.) zur Staatsreligion erhoben wurde, kann von christlicher Kunst nicht die Rede sein, und wir haben nur auf die an solchen verborgenen Orten vorgefundenen Ueberreste hinzuweisen, welche zwar in Folge der gänzlich veränderten Anschauung sich allerdings ganz eigenthümlich gestalten, aber bei dem Verfall der Kunst im Ganzen, so wie bei den geringen Mitteln, nur Werke sehr roher und untergeordneter Art zeigten. Ueberdies konnte man sich auch nicht so plötzlich vom Althergebrachten losreißen, und wir sehen deshalb manche heidnische Darstellung in das Christenthum aufgenommen, besonders Orpheus als Stifter der geheimen Religionslehre (Mysterien); auch bacchische Darstellungen mischen sich mit ein, Victorien, Flußgötter u. a. m. Unter den neuen und eigenen Gegenständen nimmt frühzeitig Christus die erste Stelle ein, sowohl in Mosaik als Malerei; die bedrängte Stellung der Bekenner des Christenthums verhinderte sie indessen an der Ausführung von einigermaßen bedeutsamen Monumenten. Der Beginn einer eigentlich christlichen Kunst fällt, wie bemerkt, in das Zeitalter des Konstantin, von da an mußte die Anerkennung des Christenthums dahin führen, die Bedeutsamkeit der neuen Lehre in der Herstellung von Denkmälern anschaulich und ergreifend auszusprechen.

Von höchster Wichtigkeit für die Entwickelung einer selbstständigen Kunst war seit der Theilung des Römerreiches in ein west- und oströmisches, die Gründung der neuen Residenz Konstantinopel an der Stelle des alten Byzanz. Während das westliche Reich dem Andringen der nordischen Völker nur zu bald unterlag, erhielt sich hier die Kraft und die Nationalität des Volkes. Im sechsten Jahrhundert bildete sich die altchristliche Kunst zu einer speciell byzantinischen aus, und erhielt sich in solcher Gestalt bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken (1453), und selbst bis auf unsere Zeit bildete sie den Begleiter der griechischen Kirche, wenn nicht moderne Architektur ihren Einfluß ausübte, wie wir das bei dem Abschnitte über die russische Architektur näher zeigen werden. Das Christenthum stellte der Baukunst Aufgaben, wie sie im heidnischen Alterthum nicht vorkamen. Die

Heiden bauten der Gottheit ein Haus, welches aus dem Begriff von einer körperlichen Gegenwart derselben hervorging; die Vorhallen dieser Tempel und die äußern Umgebungen derselben sind es, woran sich eine ausgebildete Architektur zeigt, welche die Bedeutung des Heiligthums ausspricht und entwickelt. Das christliche Gotteshaus nimmt die Gemeinde in sich auf zum Gebet, zur Gemeinschaft im göttlichen Geiste, das Innere muß also in diesem Geiste in künstlerischer Weise angemessen durchgebildet sein, es muß die Gedanken über das Irdische emporheben. Das Aeußere, als unmittelbares Ergebniß des Innern und mit diesem in der vollendetsten Harmonie stehend, bildet mit jenem das christliche Gotteshaus. Die christliche Baukunst geht daher aus einem weit höhern Prinzip hervor als die des heidnischen Alterthums.

Unter Konstantin wurden den Christen zur Ausübung ihres Gottesdienstes Gebäude eingeräumt, welche die Römer **Basiliken** (Basilica domus, königliches Gebäude, athenienfischen Ursprungs) nannten. Es waren ursprünglich länglich-viereckige Gebäude, innerhalb mit Säulenstellungen, gewöhnlich zwei, in der hintern Giebelwand mit einer großen und zuweilen neben dieser mit zwei kleinen Nischen versehen; diese Gebäude waren bedeckt und dienten ursprünglich zu Gerichtshöfen, auch zu Versammlungen der Kaufleute, ähnlich wie unsere jetzigen Börsengebäude, und überhaupt zu größern Versammlungen. Die Größe machte es nothwendig, die mittlern Räume etwas zu erheben, denn so allein war es möglich, durch angebrachte Fenster im Innern Licht zu verschaffen. Dies gab den Ausgangspunkt für die Schiffe, welche in dem christlichen Kirchenbau später eine so wichtige Rolle spielen. Die antiken Basiliken, welche als zum Gottesdienste vorgefundene passende Gebäude zu betrachten sein werden, sind noch nicht Werke der christlichen Kunst. Sie erfüllten den ersten Zweck, in ihnen konnte die Gemeinde sich bequem und von den Säulen, welche die Schiffe trennten, nur wenig behindert ausbreiten; in der halbrunden Nische des Tribunals, wo bereits die göttlich verehrten Bilder der Kaiser standen, bot sich ein angemessener Platz dar, um dort das Heiligthum des Gotteshauses, den Altar zur Gedächtnißfeier des Abendmahles Christi, aufzustellen. Auch den Namen einer königlichen Halle, in welcher der höchste König verehrt werden sollte, erhielten die Basiliken. Eben dem Umstande, daß die ersten den Christen zugehörigen gottesdienstlichen Gebäude Basiliken waren, ist es zuzuschreiben, daß dieselben später, wie auch noch heutigen Tages christliche Kirchen, Basiliken genannt werden, z. B. St. Peter und S. Giovanni im Laterano zu Rom, S. Maria del Fiore zu Florenz, S. Marco zu Venedig und jetzt die Basilika in der Karlsstraße zu München.

Die Gebälke der Basiliken lagen gewöhnlich mit dem ganzen Dachverbande frei, so daß man die Holzverbindungen im Innern sehen konnte, worüber alsdann die Dachdeckung zugleich die Decke der Kirche und ihrer Schiffe bildete; die Holzverbindungen waren bunt gemalt, verziert, auch manchmal vergoldet; die schrägen Dächer waren cassettirt und ebenfalls gemalt. Die hintere Giebelwand mit der Altarnische (jetzt Tribuna, Apsis, Absida genannt), so wie die innern Mauern, waren zuweilen ganz mit musivischen Bildern auf Goldgrund geschmückt, zuweilen gemalt. Man sieht, wenn sich auch in alle diesem schon frühzeitig ein Streben nach Glanz und Würde ausspricht, so war doch noch keine bestimmte architektonische Formengebung aufgetreten, denn man baute immer noch mit alten Bruchstücken und richtete alte Tempel zu Kirchen ein. Die **Malerei** war die erste der bildenden Künste, welche in entschiedenen, von dem Heidenthum nach und nach mehr abweichenden Formen auftrat; die Sculpturen sind steif, die Figuren der Apostel erscheinen stets bekleidet, wie überhaupt die antike Nacktheit gänzlich verschwindet.

Die Veränderungen, welche die antiken Basiliken erfuhren, zeigten sich indessen schon gegen das Ende des vierten Jahrhunderts. Während bei den antiken Basiliken das Mittelschiff, wenn überhaupt, so doch nur um ein Geringes sich über die Seitenschiffe erhob, so wurde diese Erhöhung jetzt mehr und mehr verstärkt. Die Säulen, welche die einzelnen Schiffe trennen, tragen halbkreisförmige Bögen; Fenster, in derselben Form gewölbt, entsprechen der Säulenstellung; in ähnlichem Verhältniß steht die Nische (Tribuna) des Mittel- oder Hauptschiffes. Eine fernere Veränderung erlitt die antike Basilika durch die Einführung des Querschiffes, welches in der Länge des Mittelschiffes schon die Form des Kreuzes andeutet. Wo dieses Querschiff das Mittelschiff schneidet, ruht das Letztere auf einem großen Bogen (Triumphbogen), gestützt von gewaltigen Säulen.

Die weitere Ausstattung des christlichen Gottesdienstes, die Trennung des Clerus von den Laien, die immer größere Würde und Pracht, in welcher das Heiligthum sich darstellen sollte, führte im Innern der Kirche noch einige wesentliche Abänderungen herbei. Rechnen wir hierzu auch nicht die Krypta (confessio), die unterirdische Kirche unter dem Hauptaltare, die zum Andenken an die Katakombengottesdienste und als Aufbewahrungsort für die Gebeine der Märtyrer den meisten ältern Kirchen beigegeben wurde, aber die äußere Form der Basilika nicht änderte, so brachte doch die veränderte Form des Gottesdienstes nach und nach die Gestaltung des Chores hervor. Zunächst wurde das Sanctuarium oder der heilige Raum um den Altar vor der Nische erhöht und mit Schranken umgeben. Die Nische selbst war als Platz den Priestern angewiesen, in ihrer Mitte thronte der Bischof auf dem erhöhten Stuhle (Cathedra). Später ward auch die niedere, mit dem Gesang der Hymnen und Responsorien beschäftigte Geistlichkeit mit in den vordern Raum der Nische eingeschlossen und gleichfalls durch Schranken von den Laien abgeschieden, diese Schranken aber an jeder Seite mit einer Kanzel versehen, deren eine zum Verlesen des Evangeliums, die andere zum Vortrag der Epistel diente. Daß dieser dem Altare und der Geistlichkeit angewiesene Raum etwas erhöht wurde, war für den Gottesdienst selbst vortheilhaft; durch diese Absperrung jedoch entstand später ein besonderer Theil der Kirche, der **Chor**. Auch die Fenster, früher sehr breit und reichliches Licht einlassend, wurden, um durch das Düster eine feierlichere Stimmung hervorzurufen, schmäler und schmäler, so daß das frühere Verhältniß der Breite zur Höhe von etwa 1 zu 2 in 1 zu 5 überging.

So war man denn, als zuerst selbstständig für den christlichen Gottesdienst gebaut wurde, dem Muster eines ursprünglich weltlichen Gebäudes gefolgt. Aus innern Gründen wollte man die antike Tempelform, als dem heidnischen Cultus angehörig, vermeiden, und es kam dazu, daß die vorgefundene Tribuna am Ende des Mittelschiffes, woselbst nämlich der Prätor zu Gericht gesessen, sich trefflich für den Altar und das Allerheiligste benutzen ließ.

Als charakteristische Kennzeichen der Basilika stellen wir hier schließlich zusammen: erstlich den **Langbau** und zweitens das **höhere Mittelschiff** oder die stufenweis über einander erhobenen Mittelschiffe, Merkmale, die für die wesentlichen gelten dürfen, so daß man auch wohl, im weitern Sinne des Wortes, alle Kirchen von solcher Construction Basiliken nennt; sodann die **horizontale Balkendeckung**, sei es nun mit Getäfel **ausgefüllt** oder **geöffnet**, so daß der Blick in das verzierte Gebälk eindringen kann. Ferner die **engere Säulenstellung**, die, zumal wenn über den Rundbogen sich im Mittelschiffe hohe Mauern erheben, den Eindruck beherrschen, indem sie ihm für das Auge etwas **Schweres** und **Gedrücktes**, überdies immer noch Unverhältnißmäßiges geben.

Eine der schönsten und berühmtesten Basiliken, welche alle diese Charaktereigenschaften sehr aus-

geprägt an sich trug, war die St. Paulskirche vor den Mauern Roms (Pl. 64: innere Ansicht), welche am 15. Juli 1823 ein Raub der Flammen wurde. Sie hatte achtzig der prächtigsten antiken Marmorsäulen, welche übrigens in ihren Capitälenun gleich und nicht von gleicher Proportion und Höhe waren; überdies war sie mit kostbaren Mosaiken im Innern und selbst im Aeußern geschmückt, und ihr Gebälk war von Cedernholz, der Sage nach vom Libanon. Diese Basilika S. Paolo fuori le mura (außerhalb der Mauern Roms, auf dem Wege nach Ostia) wurde an der Stelle einer kleinen, von Konstantin erbauten Kirche im Jahre 386 neu gegründet, und im Anfang des fünften Jahrhunderts vollendet. 450 Fuß lang und fünfschiffig, war sie neben der Peterskirche eine der bedeutendsten Basiliken Roms. Das Mittelschiff wurde durch zwei Reihen von je zwanzig mächtigen korinthischen Säulen gebildet, von denen vierundzwanzig einem vorzüglichen Bauwerke, angeblich dem Mausoleum des Hadrian, entnommen waren; die übrigen Säulen dieses Mittelschiffs zeigten eine rohe Nachahmung derselben, welche Zeugniß gab von der gesunkenen Technik der damaligen Zeit; so haben die Säulen der Seitenschiffe Capitäle mit schilfartigen Blättern. Das Querschiff war der Länge nach durch eine Wand getrennt, welche auf Säulen oder Bögen ruhte, die vermuthlich aber erst nach dem Erdbeben im Jahre 801 hinzugefügt wurde. Es ist schon bemerkt, daß ein Brand die Kirche zerstörte; sie ist aber seitdem in dem alten Style wieder aufgebaut worden.

Wenn die geschilderte Form der Basilika auch in ökonomischer Rücksicht recht wohl den Bedürfnissen des christlichen Cultus entspricht, so darf uns ihr Zusammenhang mit dem Urchristenthume doch wohl nicht zu einer unmittelbaren Nachahmung und Reproduction bestimmen; denn in ästhetischer Beziehung dürfte sie den Forderungen eines künstlerisch gebildeten Jahrhunderts nicht genügen. Die Anwendung der Holzbalken läßt im höhern Sinne einen monumentalen Styl nicht zu; die Verschiedenheit des Materials hat Widersprüche der Formen zur Folge: die horizontale Decke harmonirt nicht mit dem Rundbogen über der Säule, dieser nicht mit der griechischen Säule, welche ihrer ganzen feinen Gliederung nach nicht zur Trägerin so schwerer Lasten dienen kann. Das höhere Mittelschiff ist der erste Schritt zum Etagenbau, und dieser verträgt sich nicht mit den griechischen Formen; eben darum aber liegt in der Basilika der Ausgangspunkt für einen neuen, christlichen Baustyl. Die Basilika ist noch nicht als eine wahre und durchgebildete Kunstform anzusehen; ein richtiger Geschmack hat die nachfolgenden Architekten bewogen, von hier aus zu andern Formen fortzugehen.

Wir haben schon oben bemerkt, daß die ausgedehntern Wandflächen frühzeitig Veranlassung gaben, die beginnende christliche Architektur mit Malerei und Mosaik in Verbindung zu setzen.

Den größern Basiliken wurden später mancherlei Nebenbauten beigefügt: kleinere Basiliken, verschiedene Capellen, theils von viereckiger, theils von runder Form und oft mit einer eigenen kleinen Tribuna, Klöster und andere Baulichkeiten verschiedener Art. Die wichtigsten Nebenbauten der größern Basiliken sind die Taufkirchen oder Baptisterien, die man den Baptisterien in den antiken Thermen nachbildete: das Wasserbecken, welches diese in sich einschlossen und welches zum Baden diente, eignete sich für die Taufceremonie, welche in einem völligen Untertauchen bestand, vorzüglich. Die Baptisterien hatten eine rechteckige, oft auch runde Form, auch führte man um den erhöhten Mittelraum gern einen niedrigern Umgang, durch Säulen von ihm getrennt. Die Kathedralen hatten in der Regel das Vorrecht der Taufe, und man findet daher zumeist auch nur neben ihnen die Baptisterien errichtet. Zu den Nebenbauten der Basiliken gehören auch die Triclinien, große Säle mit einer

oder mehrern Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger rc. dienend. — Nachdem die Anerkennung der christlichen Religion als Staatsreligion erfolgt war, finden wir außer den Basiliken nun auch Tempel der alten Götter in christliche Kirchen umgewandelt. Man verfuhr hierbei ziemlich freisinnig; man begnügte sich, die angebeteten Götterbilder zu entfernen, oder zerschlug sie auch wohl im heiligen Eifer, allein Alles, was Schmuck war im Aeußern und Innern der Gebäude, ließ man ruhig stehen; man prüfte die Darstellungen der Reliefs in den Friesen nichts weniger als scrupulös und verschonte in solchem Sinne die edlen Bildwerke, wie z. B. am Parthenon, am Tempel des Theseus zu Athen u. a. m. Dagegen riß man auch viele alte Tempel ein, um aus dem vorgefundenen Material neue christliche Kirchen zu bauen. Man wollte die neuen Kirchen architektonisch möglichst auszeichnen, behielt, auch schon dadurch veranlaßt, daß man, wie schon erwähnt, alte Bruchstücke verwendete, eine römische Grundform bei, überbot sich aber förmlich in Aufhäufung von Säulen, Bogen ohne Bedeutung, gewundenen Säulen rc. Eine Art korinthischer Säulenordnung ist die, welche man am meisten wahrnimmt. Wo eine Säule zu schwach war, die Last zu tragen, nahm man deren zwei, auch vier, und stellte sie entweder neben einander, oder im Viereck auf, legte darüber steinerne Architrave und wölbte alsdann die Bögen darüber. War eine Säule gegen die andere zu kurz, so setzte man von einer andern Säule ein passendes Stück an; war sie zu lang, so sägte man ein Stück ab. Auch nahm man zu einem und demselben Gebäude alte vorhandene Säulen der verschiedensten Art, so wie das verschiedenste Material, und stellte Alles unbekümmert neben einander auf, wie die ältesten Basiliken Roms und Athens noch heutzutage zeigen.

Der byzantinische Kunststyl.

Während in den westlichen Ländern des römischen Reiches durch die Eroberungen barbarischer Völker die frühere Cultur für längere Zeit verdrängt, und die Ausbildung eines neuen Kunststyles ganz unmöglich, die Fortpflanzung des frühern wenigstens schwierig gemacht wurde, bildete sich im oströmischen Kaiserthum, dessen Kaiser christlich waren und die besten Kunstschätze, die tüchtigsten Künstler in ihre neue Residenz, Byzanz oder Konstantinopel, verpflanzt hatten, ein eigenthümlicher Kunststyl aus, von der neuen Hauptstadt des oströmischen Reiches benannt. Hier hielt sich die römische Kraft noch ein Jahrtausend gegen die von allen Seiten andringenden Völker, Slaven, Sarazenen, Perser, ja noch Helden, würdig der alten Römer, wie Belisar und Heraclius, verbreiteten den Ruf ihrer Thaten bis in die fernsten Theile der Erde. Auch die im Abendlande in die Klöster verdrängte, kümmerlich ihr Dasein fristende Wissenschaft blühte im Osten geehrt und durch den Besitz der alten classischen Sprache der Griechen genährt, noch lange Zeit fort, wenn auch weniger productiv und nur mit dem Studium der Werke früherer Zeit beschäftigt. Dazu kam, daß durch seine günstige Lage an der See, am Berührungspunkte zweier Welttheile, Konstantinopel bald auch der hauptsächlichste Handelsplatz des Ostens wurde, und so recht geeignet war, die hier ausgebildete Kunst in andere Weltgegenden zu verpflanzen.

Allerdings ist der byzantinische Kunststyl immer noch ein Fortbau auf dem Grunde des römischen, aber mit der Verschiedenheit des Zweckes, welchem sie diente, der Geister, welche sie bearbeiteten, des andern nationalen Sinnes, der sie jetzt pflegte, baute sich die Kunst auf dem alten Grund ein selbstständiges Gebäude. Diese Grundlage ist der römische Gewölbebau, aber das Gewölbe selbst gab jetzt

den Angelpunkt, um welchen das neue System sich drehte. Die frühern geradlinigen Formen und horizontalen Gliederungen traten mehr und mehr zurück und machten dem Bogen, der Halbkreisform, Platz, der überall angebracht wurde, wo es die Construction nur irgend zuließ. Besonders bezeichnend ist es, daß von nun an der Gurtbogen die Stelle des Architravs vertritt. Der Gesammtcharakter wurde dadurch unmerklich ein anderer; Bogen und Gewölbe begünstigten das sich bildende aufstrebende Princip, womit die in allmäligen Uebergängen stattfindende Verwandelung der Säulen in Pfeiler in Verbindung stand.

Ein Hauptkennzeichen dieses ersten christlichen Baustyles ist der Kuppelbau, dessen Anwendung bei den Kirchenbauten von großem Einflusse, sowohl auf die äußere Form, als auch auf den Charakter des Bauwerkes überhaupt werden mußte. Diese Kuppeln stützten sich auf kräftige, meist freistehende Pfeiler, die oben durch Bogen verbunden waren und erhoben sich in ihrer runden, dem Auge wohlgefälligen Form hoch über das übrige Gebäude, oft von kleinern Kuppeln und Halbkuppeln umgeben und gewissermaßen in Verbindung und als Fortsetzung der Halbkreisbogen der Fenster, Thüren und Ornamente der Außenwände, wodurch eine ungemein malerische Wirkung erzielt wurde.

Ein ganz bestimmter Plan scheint dieser neuen Bauweise nicht zu Grunde gelegen zu haben, denn wir finden die Kirchenbauten jener Zeit bald in kreisrunder, bald in achteckiger Form, nach Art der Baptisterien, gebildet, wo die durch Bogen verbundene Pfeilerstellung die Kuppel als erhöhten Mittelbau trägt, an den sich andere Räume, durch kleinere Kuppeln oder Halbkuppeln geschlossen, anlehnen, bald als längliches Viereck, im Innern der Basilika ähnlich, aber in der Mitte eine mächtige Kuppel tragend. Diese viereckige Form findet man in der letzten Zeit dieses Baustyles vorherrschend und zwar meistens als ein erhöhtes Langschiff, das von einem gleich hohen Querschiffe durchschnitten wird und so im Plane ein griechisches Kreuz bildet, über dessen Mittelpunkte die Kuppel thront und dessen durch die Kreuzarme gebildete Winkel durch einen minder hohen Bau ausgefüllt werden, wodurch das ganze Bauwerk die Gestalt eines Quadrats erhält. In jeder Form begegnen wir aber fast gleichen, durch den abweichend ausgebildeten griechischen Ritus bedingten Veranstaltungen. So erhält die Altartribune oder Nische zwei Seitentribunen, welche gleich dieser in halbrunder oder polygoner Form nach außen hervortreten und über den untern Räumen erheben sich, als Aufenthaltsort für die Frauen, sogenannte Galerien, die sich durch Säulenarkaden zwischen den Hauptpfeilern nach dem Mittelraume zu öffnen. Bei vielen dieser Kirchengebäude der spätern Zeit findet man auch auf dem Giebel über dem Haupteingange einen mit fensterähnlichen Oeffnungen durchbrochenen Maueraufsatz, der die Glocken enthielt. Bei der Beschreibung der verschiedenen noch vorhandenen Gebäude dieses Styles wird dieser Anordnungen noch besonders erläuternd gedacht werden. — Wenn dieser Architektur mit ihrem frei und selbstständig angewendeten Gewölbebau ein Vorwurf gemacht werden könnte, so wäre es der, daß wir in ihr noch eine kunstgemäße Durchbildung, ein natürlich organisches lebenvolles Zusammenwirken der einzelnen Theile vermissen. An den meisten Bauten erscheinen uns die einzelnen Theile mehr auf sich allein beschränkt, oft willkührlich an die andern Theile angesetzt oder in sie hineingebaut und nur in loser Beziehung zum Ganzen. Selbst die Kuppel war selten eine folgerichtige Fortsetzung der untern Pfeilerstellung und erhob sich meist ohne triftiges Uebergangsmotiv auf den Bogen, oft durch einen breiten Gesimskranz von denselben getrennt. Eben so wenig scheint das häufige Anlehnen der Halbkuppeln an den Hauptdom motivirt, wie auch andere architektonische Decorationen, in sich vollkommen giltig, mit dem Ganzen selten vollständig harmonirten.

Wie schon in frühern Römerbauten im Osten des Reichs, so ist vorzüglich in den Decorationen dieses neuen Styles ein starker orientalischer Einfluß sichtbar und äußert sich in dem Anstreben mannigfaltiger und malerischer Abwechselung der Formen und in äußerst reicher Ausschmückung derselben, was sich dem Gewölbebau leichter und besser anschloß, als der frühern Architektur. Man vermied eine sclavische Nachbildung der griechischen Säulenformen, erfand viele neue Capitälformen, die sich besser zum Bogen eigneten und machte vorzüglich darin eine wichtige Erfindung, daß man den Bogen nicht mehr unmittelbar auf die Säule aufsetzen ließ, sondern auf den neugestalteten Capitälen einen breiten keilförmigen Untersatz unterlegte, der dem Bogen eine sichere Basis verlieh. Die Ornamentik richtete sich bald nach römischen Vorlagen, bald war sie eine selbstständig erfundene und zwar als letztere willkührlich in der Zeichnung, aber äußerst reich in der Ausstattung. Man verschmähte dabei nicht, Reste alter römischer und griechischer Gebäude, wie Capitäle und dergleichen in den Neubauten, oft ohne Zusammenhang mit dem Andern, anzubringen.

Zu dem brillantesten Schmucke der Kirchen damaliger Zeit gehören besonders noch die Wandmalereien und die Mosaikgemälde. An einigen Kirchen Athens, wie an der Kathedrale und der Kirche des heil. Tariarch erblicken wir noch heute Reste jener Wandmalereien, welche Momente der heiligen Geschichte, Heiligenfiguren und symbolische Ideen darstellen und die Außenwände jener Gebäude schmücken, wobei an vielen Stellen selbst die architektonischen Decorationen der Wände bedeckt sind. Vorzüglich aber waren es Darstellungen in glänzender Mosaik, womit die innern Räume der Gotteshäuser im großartigsten Maßstabe bedeckt waren. Diese Mosaiken bestanden aus farbigen Glasstiften, durch deren gewählte Zusammenstellung man Bilder in oft kolossalen Dimensionen an den innern Gewölbedecken und Wandflächen erzeugte. Auf diese Weise finden wir meistens die Decken mit Darstellungen von Legenden und Momenten aus der heiligen Geschichte bedeckt, während in der Altartribune fast stets das Bildniß des Erlösers, bald in ganzer Figur, bald als Brustbild, schwebte und in vielen Kirchen unter ihm die Evangelisten oder die zwölf Apostel die Rundung der Nische ausfüllten. Der Grund hinter den Geschichtsdarstellungen und einzelnen Figuren bestand stets aus Goldstiften, wodurch im Verein mit den glänzenden bunten Stiften eine höchst brillante Wirkung erzielt wurde und die Heiligen von einem Lichtglanze, einem überirdischen Schimmer umgeben schienen. Diese Mosaiken waren wegen ihres Materials so dauerhaft, daß viele von ihnen fast unverletzt auf uns gekommen sind.

Auf diese Weise hatten sich in der ersten christlichen Baukunst zwei verschiedene Systeme ausgebildet, welche, von den beiden Hauptstädten des römischen Reiches ausgehend, in Einzelnheiten zwar sich ähnelten, in den Hauptgesetzen aber weit von einander abwichen. Der von Rom ausgegangene Basilikenstyl erhielt sich, mit einigen Modificationen neben der neuen byzantinischen Bauweise neun Jahrhunderte hindurch, vornehmlich im Abendlande in steter Anwendung.

Der byzantinische Baustyl, dessen Werke sich noch heute, zum Theil in Ruinen, großentheils auch zu Moscheen umgebaut, in Griechenland, in der Türkei und einem Theile Italiens, dem ehemaligen Exarchat, vorfinden, läßt drei Perioden unterscheiden, von denen die erste den Beginn, die zweite die Blüthe und die dritte den Verfall dieser eigenthümlichen Bauweise bezeichnet.

Die erste Periode beginnt mit dem Anfange christlich-kirchlicher Architektur im Abendlande, unter Constantin dem Großen. Aus dieser Zeit sind nur sehr wenige Ueberreste auf uns gekommen; das Hauptwerk, die Kirche der heil. Sophia zu Constantinopel brannte unter Justinian ab. Die vielen Gottestempel, die dieser Kaiser und seine fromme Mutter, die heilige Helena im Abendlande

und besonders in Palästina und Syrien errichteten, sind außer im Basilikenstyl in runder und achteckiger Form erbaut. Später ging man zum quadratischen Grundriß über und versah denselben, als Symbol der Dreifaltigkeit Gottes, mit drei ausspringenden, meistens halbrunden, zuweilen polygonen Tribunen. Durch Feuersbrünste jedenfalls darauf geführt, wölbte man die Decken. Das Schiff war kurz und hatte vorn ein Vestibul. Eine Empore, fast stets über dem Eingange und dem Altare gegenüber, diente den Frauen als abgesonderter Sitzraum und erhielt ihr Licht durch Fenster, die in der Façade über der Eingangsthür angebracht waren. Dieser Charakter der Kirchen erhielt sich bis in die Mitte des sechsten Jahrhunderts.

Die zweite und Hauptperiode beginnt mit Kaiser Justinian und hat die große Kirche der heiligen Sophia in Constantinopel, die an der Stelle der abgebrannten errichtet wurde und auf welche wir später zurückkommen werden, zu ihrem Mittelpunkte. Vor diesem Gebäude, das den Ruf eines Weltwunders erlangte, zeigte sich die vervollkommnete Ausbildung, die der byzantinische Styl erreicht hatte, schon in der sogenannten kleinen Sophienkirche in derselben Stadt, die nach der Eroberung durch die Türken zu einer Moschee umgewandelt wurde; sie zeigt im Aeußern ein Quadrat, im Innern ein Achteck. Aus dieser Periode sind uns mehrere Bauwerke, wenn auch mit Zusätzen späterer Zeit, geblieben.

Der dritte Zeitraum dieses Kunststyls, in welchem sich die Ausartung zeigt, tritt unter dem Einflusse der venezianischen Eroberung hervor. Wir bemerken in ihm Vermischung der lateinischen und griechischen Formen, was Unsicherheit und Charakterlosigkeit nach sich ziehen mußte. Der Grundriß zieht sich in die Länge, das Tonnengewölbe tritt ein und die Galerien für die Frauen, die nun dem Altare zu entfernt gewesen wären, fallen weg, wofür die Frauen gesonderte Sitze in den Seitenschiffen erhalten. Aeußere Verzierungen, besonders der Thüren und Fenster erscheinen mitunter sogar in sorgfältigerer Arbeit als in den frühern Perioden. Diese letzte Periode schließt sich mit der Eroberung Constantinopels durch die Türken, wenn man nicht annehmen will, daß sie sich als stationärer Zustand bis auf die neueste Zeit fortgesetzt habe.

Athen, welches so großartige Ueberreste des alten Götterdienstes in seinen Tempelruinen uns erhalten hat, zeigt uns auch viele und unverwandelte Denkmale aus der ersten christlichen Architektur, wie es denn eine der Städte war, wo das Christenthum zuerst Boden gewann, denn schon um das Jahr 44 n. Chr. las man hier in den Gärten der Akademie das in griechischer Sprache geschriebene Evangelium des heiligen Matthäus und zehn Jahre später das des heiligen Marcus. Noch im 5. Jahrhunderte scheint die Stadt aber keine neuerbauten christlichen Gotteshäuser besessen zu haben, denn der Dienst des alleinigen Gottes ward um jene Zeit in den zu Kirchen umgewandelten Tempeln der Minerva, des Theseus und des olympischen Jupiter gefeiert, zu welcher Feier sich die Prälaten Athens auf weißen Rossen, von einem kostbar gekleideten Clerus umgeben, begaben. Kaum aber waren hundert Jahre vergangen und der Styl der neuen Bauart zu seiner höchsten Entfaltung gelangt, so gab es in Athen zahlreiche neue christliche Kirchen, die zur Regierungs- und Bauepoche Kaiser Justinians bis auf dreihundert angewachsen waren, was nicht auffällig erscheint, wenn man die damalige Größe der Stadt und den griechischen Ritus berücksichtigt, nach welchem in jeder Kirche nur eine Messe täglich gehalten werden kann.

Unter den interessantesten Bauwerken, die aus dieser Bauperiode auf uns gekommen sind, steht nach Ordnung des Datums und Ranges die alte Metropolitankirche Athens mit oben an.

Diese kleine Kirche (siehe Platte 61), in welcher bis 1827, also ziemlich dreizehnhundert Jahre, Gottesdienst gehalten wurde, hat eine länglich viereckige Grundform, mit einem erhöhten kreuzförmigen Mittelbau, über dem sich die kleine Kuppel hoch erhebt. Durch die in unserer Abbildung links sichtbare Eingangsthüre gelangt man durch eine Vorhalle (Narthir), die durch schmale Fenster in den Seitenfaçaden Licht erhält, in das Innere, wo sich noch Spuren alter Fresken und einer Malerei in zwei Tönen, Gelb und Bister, befinden. Die Kirche ist genau nach Osten gerichtet und in jeder Apsis oder Tribune ein enges, nicht weit über den Boden erhabenes Fenster, um dem am Altare stehenden Priester die Aussicht nach der Morgengegend zu gestatten. Das Baumaterial des ganzen Gebäudes ist weißer Marmor, doch finden wir in den unregelmäßig angebrachten Ornamenten der Außenseite viele antike Fragmente, die man höchst willkührlich beim Baue mit verwendet hat. Auch die Außenwände zeigen Reste alter Wandmalerei. Die durchgängig schmalen Rundbogenfenster sind mit Marmorplatten ausgesetzt, in denen sich kreisrunde, mit Glas versehene Lichtöffnungen befinden. — Eine andere eben so interessante Kirche ist die des heiligen Tariarch (siehe Platte 62), die uns zwei verschiedene Bauperioden desselben Styles zeigt; denn während der Hauptheil mit der Kuppel aus dem sechsten Jahrhunderte datirt und der Metropolitankirche ähnlich ist, stammt die Façade mit der durchbrochenen Glockenmauer aus viel späterer Zeit und ist der Kirche ohne alle Rücksicht auf Styl und Verhältnisse angefügt worden. Die noch theilweise erhaltene Wandmalerei scheint aus noch späterer Zeit herzurühren und bedeckte fast ganz die reiche Bogenornamentik der Façade. — Von andern eben so alten Kirchen Athens sind vorzüglich zu erwähnen: die Kirche des heiligen Philipp, von der zwar nur noch die Façade und die Apsiden (Tribunen) vorhanden sind, die aber in diesen Resten einige merkwürdige Abweichungen zeigt. Die Bedachung war ursprünglich von Zimmerarbeit und der Plan verrieth den lateinischen Ursprung. In einer Frontonnische über der Thüre befindet sich das Freskobild des Kirchenheiligen und über dieser Nische Löcher, welche vermuthen lassen, daß sie das Holzwerk eines leichten Porticus hielten, dessen Zweck es war, die Kinder, die man in die Mysterien des Ritus einweihte und die vor dem Portale stehen mußten, vor den Sonnenstrahlen zu schützen. Auch hier sind an den innern Mauern Spuren von Freskomalerei. Die Kirche der heiligen Jungfrau im großen Kloster hat ebenfalls eine Nische über der Thür, worin die Mutter Gottes, von Engeln umgeben, und darunter Kirchenväter dargestellt sind, und über derselben Consolen, welche auf einen ähnlichen Porticus, wie bei St. Philipp schließen lassen. Der Bau besteht aus Steinen mit Zwischenlagen von Ziegeln, die die Schichten markiren. Dieses Bauwerk, ziemlich vom Ende der zweiten Periode stammend, läßt die innern Wölbungen getreu in der äußern Form wiedererkennen. Die kleine Kirche der Unkörperlichen gewährt mit ihrem Kuppelaufsatze, ihren drei vorspringenden Apsiden und ihrem von Ziegeln abgetheilten Steinbau einen höchst malerischen Anblick. Die Malereien, wahrscheinlich aus späterer Zeit, haben noch allen Glanz und alle Frische und befinden sich auf einer Unterlage von Mauerkalk mit gehacktem Stroh gemischt. Eine eigene Erscheinung an diesem Gebäude ist der Hufeisenbogen über der Thüre, dieses Merkmal arabischer Architektur; er läßt sich bei der frühen Zeit der Erbauung nur dadurch erklären, daß sowohl unter Constantin, wie später unter Justinian persische Baumeister in Griechenland thätig waren und man begegnet dieser Bogenform schon in den ältesten persischen Bauwerken. Die am besten erhaltene Kirche Athens aus der zweiten Periode ist die des heiligen Theodor mit ihrem Glockenaufsatz. Sie ist den erstbeschriebenen ähnlich, besitzt aber als Eigenthümlichkeit einen Fries von

gebranntem Thon, der die Haupt- und Seitenfaçaden umgiebt, und ebenfalls über der Thüre einen Hufeisenbogen von Ziegeln. Das größte und vorzüglichste Bauwerk war einst unbedingt die Kirche des heiligen Nicodemus, jetzt zum Theil Ruine, aber in sich Alles enthaltend, was es zur Blüthezeit Vollständiges in der byzantinischen Kunst geben konnte. Der Plan bildet ein längliches Viereck und zeigt innen an den Seiten eine gewölbte Galerie, die bestimmt war, die obere Frauengalerie zu tragen. Die Vorderseite enthält drei, und die Langseiten vier Thüren. Im obern Stock erblickt man eine Reihe Fenster, die dazu dienten, der Frauengalerie Licht zu geben. In der Bedachung weicht sie darin ab, daß diese eine Terrasse bildet, über welcher sich der Kuppelaufsatz erhob, der nur noch zum Theil sichtbar ist. Auch diese Kirche besitzt einen rings herum laufenden Fries von gebranntem Thon und die Malereien im Innern sind noch glänzend in Farbe und Vergoldung. Die Ruine der Sanct Johanneskirche am östlichen Abhange der Akropolis ist bei ihrem einfachen Grundplan und ähnlicher Eintheilung, wie die beschriebenen, dadurch bemerkenswerth, daß sich in dem Fronton einige Sculpturen aus der Kaiserzeit vorfinden, die Bogen aber eine leichte Neigung zum Spitzbogen haben, was schon auf die Uebergangsperiode deutet.

Außer diesen Kirchen in Athen finden sich in Griechenland noch viele andere, theils erhaltene, theils in Ruinen liegende Denkmäler des byzantinischen Styls, unter denen besonders die Klosterkirche zu Daphni, unweit von Athen und die Kirche der heiligen Jungfrau zu Mistra in Morea hervorzuheben sind. Erstere ist nächst St. Nicodemus zu Athen eine der schönsten und dieser in der Anlage ähnlich; ihre Mosaikmalereien sind prachtvoll und zeigen unter anderm in der Kuppel einen kolossalen Christuskopf. Die ziemlich erhaltene Kirche zu Mistra hat in der Anlage einige Aehnlichkeit mit einer lateinischen Basilika, ist von zwei Seiten von einem Porticus umgeben, unter welchem drei Thüren in das Innere führen und besitzt über dem Narthix oder der Vorhalle und über den beiden Seitenschiffen Galerien für die Frauen, zu welchen von außen Treppen und Brücken führen. An der linken Ecke der Hauptfaçade, die noch Spuren von Wandmalerei besitzt, befindet sich ein Glockenthurm. Die Malerei im Innern, Scenen aus dem alten Testamente darstellend, hat noch alle ihre Frische und stimmt vortrefflich zu dem Localtone der Kirche und dem Marmor der Säulen, des Fußbodens und der äußerst reichen Simse.

Das größte und prachtvollste Bauwerk aus der Blüthezeit der byzantinischen Architektur, das bei spätern Kirchenbauten oft als Vorbild diente, ist die große Kirche der heiligen Sophia zu Constantinopel, die nach der Eroberung durch die Türken im Jahre 1453 zur Hauptmoschee der Stadt umgewandelt wurde und durch vielerlei Anbauten und Zusätze von außen, wie z. B. die vier schlanken Minarets, in der äußern Ansicht eine ziemlich verworrene Masse bietet (siehe Platte 63). — Als im Jahre 530 n. Chr. die von Constantin erbaute Sophienkirche durch Feuer zerstört ward, beschloß Kaiser Justinian seiner schon an vielen Prachtbauten reichen Stadt ein Gotteshaus zu geben, das an Größe und Schönheit Alles übertreffen sollte, was man bis dahin an Kirchenbauten gesehen und worin Alles, was der neue Styl an Formen und Decorationen bot, in größter Vollkommenheit angebracht werden sollte. Als Baumeister wird der berühmte Anthemius von Tralles genannt, als dessen Mitarbeiter aber Isidorus von Milet und der Baumeister Ignatius. Im Plane ist als Grundlage die Basilikenform nicht zu verkennen, denn das 252 Fuß lange und 228 Fuß breite Viereck ist der Länge nach in drei Schiffe abgetheilt; das Ganze hat aber durch die sehr complicirte Anwendung des Kuppelsystems einen entschieden andern Ausdruck erhalten. Die

Hauptkuppel, welche auf vier Pfeilern ruhte, die inmitten des Gebäudes in der Breite des Mittelschiffes ein besonderes Quadrat bildeten, wurde wenige Jahre nach der Einweihung, im Jahre 558, durch ein Erdbeben zertrümmert, jedoch sogleich von einem andern Isidorus, einem Neffen des Vorigen, wieder auferbaut und zwar 169 Par. Fuß über dem Boden und 20 Fuß höher als die vorige. Dieser gab ihr statt der frühern Form eines Halbkreises, die einer halben Ellipse, wodurch die Wölbung bedeutend gedrückter wurde, setzte, um ihr mehr Festigkeit zu geben, zwischen die großen Pfeiler im Norden und Süden auf jeder Seite vier 40 Fuß hohe Granitsäulen und verband diese durch Bogen, über welche er eine Mauer zog, auf der er sechs kürzere Säulen anbrachte. Die Wölbung dieser spätern Kuppel ist so sanft gebogen, daß ihre Höhlung, senkrecht gemessen, nur den sechsten Theil des 108 Fuß breiten Durchmessers beträgt. Die dreieckigen Ausschnitte der Wölbung, die sich zwischen den vier mächtigen auf den Pfeilern aufsitzenden Hauptbogen und der eigentlichen Kuppel befinden, sind mit Mosaik ausgelegt, welche vier kolossale bunte Figuren, Seraphim darstellend, auf Goldgrund enthalten. Diese schöne Arbeit ist aber durch die Zeit beschädigt und von den Türken übertüncht worden. Die Masse des Gebäudes besteht aus Ziegelstein, ist aber im Innern ganz mit Marmor belegt. Die großen Pfeiler, welche die Kuppel tragen, bestehen aus Quadern, die man durch eiserne Bänder verbunden hat. Die Verlängerung des Mittelschiffes über das mittle Quadrat hinaus wird durch zwei große Halbkreise gebildet, die sich mit Halbkuppeln, die ebenfalls auf Pfeilern und Bogen ruhen, an die Hauptkuppel anschließen. Der östliche dieser Halbkreise, wo einst der Altar stand, zeigt zwischen den Pfeilern wieder drei Nischen, wovon die mittlere größere die Tribune bildet und deren Halbkuppeln in die größere Halbkuppel einschneiden. Die verhältnißmäßig niedrigern Seitenschiffe werden durch die Widerlagen der vier großen Mittelpfeiler, die bis über die äußern Mauern des Gebäudes hinausgehen, ebenfalls in drei Theile getheilt, die mit Gewölben bedeckt sind, wodurch im Grundrisse zugleich die Form eines griechischen Kreuzes sich bildet, dessen von den Kreuzarmen gebildete Winkel ausgefüllt sind. In gleicher Höhe mit den Seitenschiffen zieht sich eine schmale Vorhalle (Narthir) um die Eingangsseite, welche neun bronzene Thüren besitzt, die mit Reliefs verziert sind. Ueber der Vorhalle und den Seitenschiffen läuft mit Ausnahme des Altarraumes, eine 56 Fuß breite Galerie um das ganze Gebäude, die sich durch Säulenarkaden nach dem Mittelraume öffnet. Von den 67 Säulen dieser Galerie stammen acht von Porphyr aus Aurelians Sonnentempel zu Rom, ursprünglich aus Balbek und sechs andere von grünem Jaspis aus dem Tempel der Diana zu Ephesus. Die Säulencapitäle im ganzen Gebäude sind frei und in den verschiedensten Mustern gearbeitet und gehören keiner bestimmten Ordnung an. Der Fußboden ist ein Mosaik von Porphyr und Verdantico. — Was die lithurgische Bedeutung der innern Theile dieser Kirche betrifft — es findet dies auch auf die andern Kirchen des griechischen Ritus Anwendung so bildet die Altarnische das Allerheiligste (Hierateion oder Abyton) und enthielt in ihrer Rundung den Priestersitz (Synthronos), vor dem der prachtvolle Altar sich befand. Dieses Allerheiligste war durch reiche silberne Schranken, deren Thüren durch Teppiche verhangen waren, den Blicken des Volkes entzogen. Der freie Raum vor dieser Nische bis zu dem Mittelraume hieß Solea und war um eine Stufe erhöht, er hatte dieselbe Bedeutung wie der Chor der römischen Basilika. Auf diesem Raume und zwar in der Mitte der Stufe befand sich die erhöhte Kanzel. Von den Seitennischen diente die eine (Prothesis) zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andere (Diaconicon) zu den Lectionen der Diaconen nach beendigter Messe. Die obern Galerien waren für die Frauen

bestimmt. — Da dieses Gebäude in seiner Basilikenanlage zugleich die Form des griechischen Kreuzes enthält, so möge hier auch etwas über die Verschiedenheit dieser Kreuzesform von der des lateinischen Platz finden. Das griechische Kreuz, das wir als Grundlage des byzantinischen Kirchenstyls sehen, war gleicharmig, das lateinische hingegen, nach dessen Form man im Abendlande baute, hatte nur drei gleiche Arme, der vierte, der sogenannte Kreuzesstamm, hatte doppelt die Länge der Arme, ein Unterschied, der besonders maßgebend wurde, als sich die griechisch-katholische Kirche von der römisch-katholischen streng schied und die Päpste zu Rom den Patriarchen zu Constantinopel entgegenstanden. — Vor dem Haupteingange zur Sophienkirche befand sich ein großer viereckiger Vorhof, dessen Seiten von Portiken umgeben waren und dessen Mitte ein prächtiger Springbrunnen zierte, der von Löwen getragen ward, deren Rachen ebenfalls Wasser spieen. Andere Portiken umgaben das ganze Gebäude und trugen viel zur malerischen Wirkung desselben bei.

Bald wurden, noch unter Kaiser Justinian, andere Kirchen nach diesem Vorbilde errichtet, wie z. B. die Apostelkirche und die Kirche des Evangelisten Johannes. Die dem heiligen Serpius und Bacchus gestiftete Kirche, die auch unter dem Namen der kleinen Sophienkirche bekannt und noch jetzt als Moschee vorhanden ist, weicht in etwas ab, da der Grundriß ein Quadrat bildet, in dessen Mitte acht Pfeiler in Form eines Achtecks die Kuppel tragen.

Hier, bei Constantinopel, sei auch eigenthümlicher aber wichtiger Bauwerke gedacht, die wir aus jener Zeit sowohl in dieser Stadt in großer Menge als auch an vielen Orten des Morgenlandes und Ägyptens finden. Es sind dies die Cisternen, große Wasserbehälter, deren Bedachungen bisweilen aus kleinen Kuppeln, oft auch aus Kreuzgewölben bestanden, die auf mehr oder minder vielen Säulen ruhten. Eine eigene Erscheinung bei diesen Cisternen, von denen die Mehrzahl aus den Constantinischen Zeiten stammt, sind die keilförmigen breiten Aufsätze über den Säulencapitälen, von denen die Gurtbogen ausgehen. Das größte dieser Bauwerke zu Constantinopel ist die Cisterne der tausend und einen Säule, deren Ausdehnung eine wahrhaft kolossale zu nennen ist und wo, um eine größere Höhe zu erzeugen, stets drei durch Bänder verbundene Säulenschäfte über einander stehen, deren oberster statt des Capitäls nur jenen Keilaufsatz, vom Schafte durch ein Ringband getrennt, besitzt. Dieser Aufsatz zeigt bereits jene auffällige convexe Form, die in der spätern romanischen Bauart so oft wieder erscheint. Mit diesen Cisternen standen Wasserleitungen in Verbindung, an denen man aber keine bemerkbare Abweichung von dergleichen frühern römischen Bauwerken beobachten kann. —

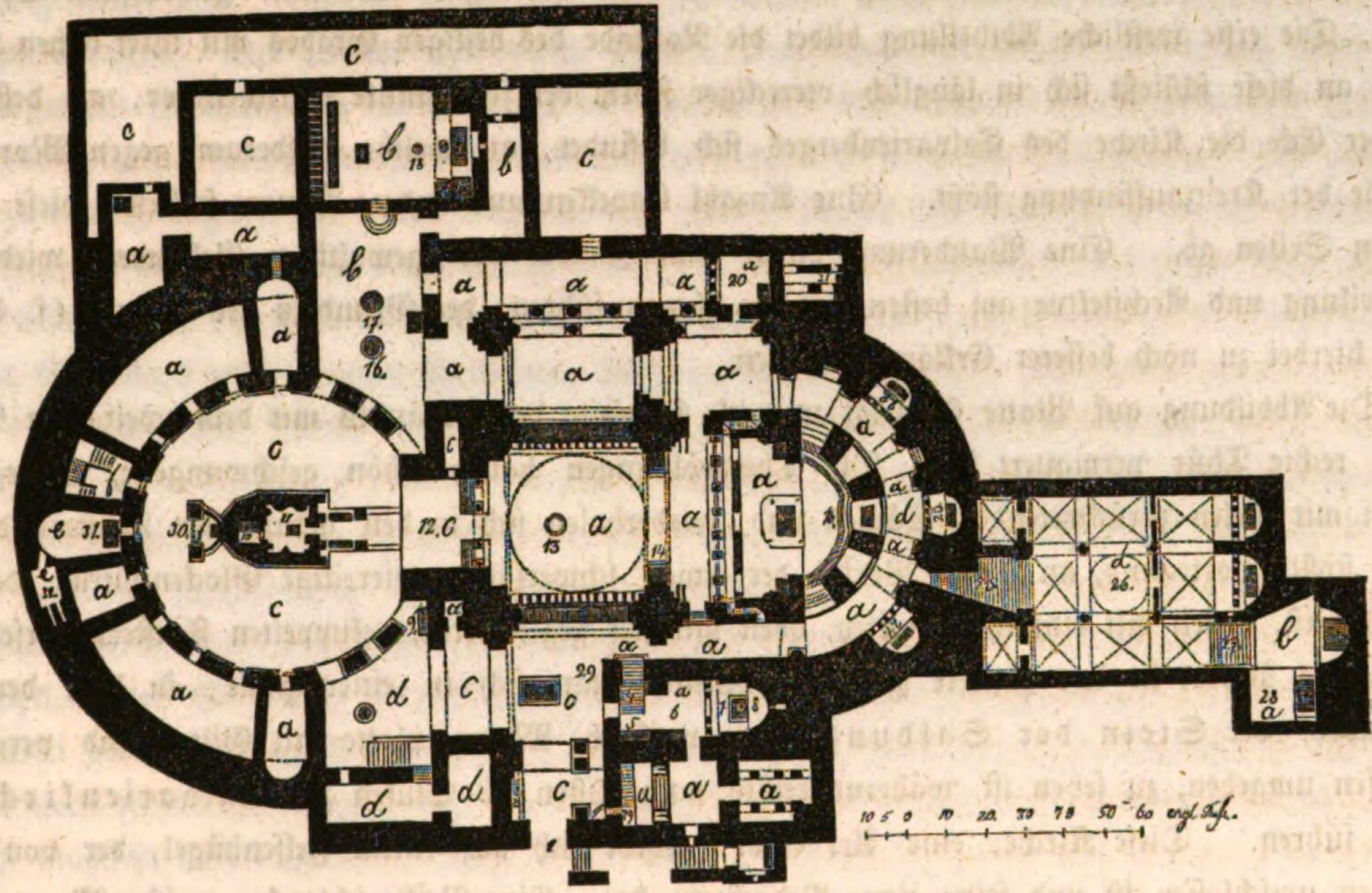
In Palästina, dem heiligen Lande und besonders in Jerusalem findet man noch jetzt viele dem Christenthum erhaltene Gebäude aus allen Perioden des byzantinischen Styles und des Basilikenbaues und von mehrern der untergegangenen ist uns doch eine oberflächliche Beschreibung geblieben. Bald nachdem das Christenthum in der Bekehrung des Kaisers Constantin einen der glänzendsten Siege gefeiert, begannen auf Anordnung des Kaisers und seiner frommen Mutter Helena, welche im Jahre 326 das heilige Land besuchte, über allen den Orten, die durch das Leben, Wirken und den Leidenstod des Erlösers geheiligt worden waren, sich prächtige Gottestempel zu erheben.

Jerusalem, jene Stadt, die so viele Verwandlungen erlitten, um deren Besitz die Anhänger so verschiedenartiger Glaubensbekenntnisse gestritten, die als Hauptstadt des gelobten Landes einst das größte Gotteshaus des jüdischen Volkes, den berühmten Tempel Salomonis besaß, unter Vespasian ganz zur römischen Pflanzstadt mit total veränderter Physiognomie umgewandelt wurde, erhielt durch

die Bedeutung, die es für die Christen und dann für die Muhammedaner hatte, seit mehr denn anderthalb tausend Jahren zahlreiche und höchst verschiedenartige Monumente der Baukunst. Eine der interessantesten Ansichten der Stadt genießt man von der Höhe über dem Dorfe Siloah, wie sie auf Platte 65 dargestellt ist. Hier treten dem Auge über das Thal Josaphat hinweg auf der Höhe jenseits zuerst jene gewaltigen Mauern von enormen Quadern entgegen, die einst das Tempelplateau bildeten und noch jetzt als Area für die großen im Mittelgrunde hervortretenden Moscheen El Sakharah und El Aksah dienen. Zwischen beiden erheben sich die gewaltigen Massen der heiligen Grabeskirche, gewissermaßen trotz der Einschränkung triumphirend und damit auch das germanische Element nicht fehle, ragt links von der Pisanerburg der schlanke gothische Thurm der Christuskirche. Eine andere Ansicht auf Platte 66 zeigt uns den christlichen Theil der heiligen Stadt mit der Grabeskirche zur äußersten Rechten, während die beiden großen Moscheen im Mittelpunkte über der Josaphatschlucht sich erheben. Den höchsten Punkt des Oelberges zur Linken krönen die Ruinen einer der ältesten Stiftungen der heiligen Helena, der Kirche der Himmelfahrt, deren byzantinische Reste wir später ausführlicher erwähnen werden. Was uns in beiden Ansichten besonders eigenthümlich in Jerusalem erscheint, sind die unzähligen großen und kleinen Kuppeln, womit christliche und muhammedanische Gotteshäuser und selbst die gewöhnlichen Wohnhäuser der Stadt bedeckt sind. Sie sind für den byzantinischen Styl und den von ihm ausgehenden arabischen oder maurischen Styl so bezeichnend, daß in ihnen gewissermaßen die Entstehungsgeschichte der jetzigen Stadt erzählt wird.

Das Hauptdenkmal christlicher Baukunst in Jerusalem, die Kirche des heiligen Grabes ist ein redender Zeuge in seinen verschiedenen Bestandtheilen, wie seit dem vierten Jahrhunderte die Christen bemüht waren, trotz der vielen Störungen Alles, was sie in der Architektur Schönes kannten, an diesem Orte anzubringen. Schon Constantin ließ über dem heiligen Grabe und Golgatha, wie über den nächstliegenden geweihten Stätten einen großen prachtvollen Bau errichten, dessen Ausführung Eusthatius aus Constantinopel übertragen ward. Nach einem Berichte des heiligen Eusebius entnehmen wir, daß das Gebäude über der Grabeshöhle mit kostbaren Säulen und reicher Decoration geziert war. Oestlich von demselben befand sich ein großer mit glatten Steinen gepflasterter Hof, den auf drei Seiten Portiken umgaben. Oestlich an diesen Hof schloß sich hierauf die über Golgatha errichtete Basilika an, die nach der Beschreibung außerordentlich lang und breit und von beträchtlicher Höhe war. Sie war im Innern mit verschiedenen Marmorarten ausgelegt und hatte eine Decke von schön geschnitztem Zimmerwerk, die außen mit Blei gedeckt war. Ueberall war reiche Vergoldung angebracht. Der östliche Eingang dieser Basilika hatte drei Portale, vor denen als Symbol der Apostelzahl zwölf Säulen im Halbkreise standen. Nach der Zerstörung durch die Perser im Jahre 614 stellte der heilige Modestus, durch den heiligen Johannes Eleemon, den Patriarchen von Alexandrien, mit großen Summen Geldes und tausend ägyptischen Arbeitern unterstützt, die heiligen Gebäude wieder her, doch scheint nur die Basilika auf ihren alten Mauern wieder aufgeführt worden zu sein, denn vom heiligen Grabe erfährt man, daß die Grabeshöhle mit einer kleinen Capelle aus demselben Gestein des Felsens überdeckt war und sich inmitten einer großen runden Kirche befand: also schon dem jetzigen Baue ähnlich. Diese Aufführung fällt in die Blüthezeit des byzantinischen Styles. Eine Kirche der heiligen Jungfrau, nach Andern eine Himmelfahrtskirche, ließ Modestus an die Basilika südlich anstoßend erbauen. Unter dem wahnwitzigen Khalifen El Hakem abermals

zerstört, ward unter Kaiser Romanus, der dem Werke vielen Beistand gewährte, die Grabeskirche als große Rotunde aufgeführt und 1048 vollendet, über Golgatha aber nur eine kleine Capelle errichtet. Ein verschönernder und großartiger Hauptumbau ward mit den Gebäuden dieser heiligen Stätten unter fränkischen Königen, nach den Kreuzzügen, vorgenommen. Die in einem gewaltigen Baue vereinten Kirchen und Capellen, wie sie damals aufgeführt wurden, existiren mit Ausnahme der Rotunde noch jetzt in demselben Zustande, mit einigen wenigen Veränderungen. Im Jahre 1807 ward ein großer Theil der Rotunde eine Beute der Flammen, welche die Grabcapelle mit ihren



Grundriß der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem.

1. Eingangsportal.
2. Platz des türkischen Wachtpostens.
3. Stein der Salbung.
4. Grab des Königs Gottfried von Bouillon.
5. Grab des Königs Balduin I.
6. Grab des Melchisedech.
7. Capelle Johannes des Täufers.
8. Felsspalt, der durch den Calvarienberg geht und in der untern Capelle sichtbar ist.
9. Altar der Armenier.
10. Grab des Herrn.
11. Stelle des vom Grabe gerollten Steines.
12. Der kaiserliche Bogen.
13. Das Centrum der griechischen Kirche.
14. Sitz des Patriarchen von Jerusalem.
15. Thron des Patriarchen.
16. 17. Orte, wo Christus der Maria und der Magdalena erschien.
18. Kirche der Lateiner.
19. Säule der Geißelung.
20. Christi Gefängniß.
21. Capelle der heil. Jungfrau.
22. Capelle des Centurionen Longinus.
23. Capelle der Kleidertheilung.
24. Capelle der Verspottung.
25. 29 abwärts führende Stufen.
26. Capelle der Helena.
27. 13 abwärts führende Stufen.
28. Ort der Kreuzauffindung.
29. Treppe nach Golgatha hinauf.
30. Altar der Kopten.
31. Altar der syrischen Christen.
32. Gräber des Joseph von Arimathia und des Nicodemus.

Die Räume a sind im Besitz der Griechen.
" " b " " " " Lateiner.
" " c " Allen gemeinschaftlich.
" " d " im Besitz der Armenier.
" " e " " " " Syrier.
" " f " " " " Kopten.

Marmor- und Porphyrsäulen, wie die große offene mit Blei gedeckte Kuppel des Hauptgebäudes zerstörten. Nach einer Zeichnung des Architekten Komeano Kalfa aus Constantinopel wurde die Grabeskirche wieder hergestellt, doch haben die ergänzten Theile, obgleich noch immer schön, nicht die reinen Verhältnisse und schönen Decorationen der frühern und besonders ist die Kuppel, die jetzt statt der frühern runden Säulen von viereckigen Pfeilern getragen wird, bedeutend gedrückter.

An die ansteigende Nordwesthöhe der Stadt sich anlehnend, bildet der Plan des großen Gebäudecomplexes ein unregelmäßiges lateinisches Kreuz und enthält drei Kirchen in ungleicher Bodenhöhe, die zusammen etwa 100 Schritte lang und 70 Schritte breit sind und eine gemeinsame Bedachung haben. Die erste westliche Abtheilung bildet die Rotunde des heiligen Grabes mit ihrer hohen Kuppel; östlich an diese schließt sich in länglich viereckiger Form der sogenannte Griechenchor, an dessen südöstlicher Ecke die Kirche des Calvarienberges sich befindet, an welche wiederum gegen Morgen die Capelle der Kreuzauffindung stößt. Eine Anzahl Capellen und andere Räume schließen diese Kirchen an den Seiten ab. Eine Wanderung durch das Innere des gewaltigen Gebäudes wird dessen Eintheilung und Architektur am besten vor die Augen führen; der Grundriß des Ganzen (s. S. 17) möge hierbei zu noch besserer Erklärung dienen.

Die Abbildung auf Platte 67 zeigt uns die Südseite des Gebäudes mit dem zweifachen Portale, dessen rechte Thür vermauert ist. Die Thorwölbungen haben schön geschwungene, tiefgegliederte Bogen mit vielen zurücktretenden Säulen und wiederholen sich in den gekuppelten Fenstern darüber. Links stößt, vortretend, an dieses Portal der etwas schwerfällige viereckige Glockenthurm, der nicht vollendet ist, unten mit einfachen breiten, oben mit tief gegliederten, gekuppelten Fenstern versehen. — Durch das Portal in das Innere getreten, befindet man sich in einer Halle, in der, der Thür gegenüber, der Stein der Salbung, eine weißliche Marmorplatte mit Gitter und vergoldeten Knäufen umgeben, zu sehen ist, während rechts nach Osten 20 Stufen zur Calvarienkirche aufwärts führen. Diese Kirche, eine Art Chor, erhebt sich auf einem Felsenhügel, der von hohen Mauern umschlossen ist und seine eigne Bedachung hat. Eine Reihe schlanker, weißer Marmorsäulen theilt diesen Chor in zwei Abtheilungen, von denen die nördliche die Capelle der Kreuzigung, die südliche, die Capelle der Kreuzaufrichtung (s. d. Abbildung Platte 68) oder der Ort ist, wo das Kreuz, an das Christus geschlagen worden, zwischen denen der beiden Schächer aufgestellt wurde. Unter dem griechischen Altare, der von vielen Candelabern und Lampen erleuchtet wird, bezeichnet eine ausgehöhlte Silberplatte die Stelle, wo das Kreuz Christi gestanden, indeß rechts und links davon die Löcher der Schächerkreuze zu sehen sind. Die ursprüngliche Architektur und bildliche Ausstattung dieser Capellen ist eine unverkennbar byzantinische, durch Zuthaten späterer Zeit und andern Styls überladen und in dem gekerbten Bogen über den Altarstufen arabischer Einfluß bemerkbar. Der Fußboden besteht aus geometrischen Mosaikfiguren. Unter diesen Capellen des Calvarienberges befinden sich zu ebener Erde zwei Gemächer im Felsen, von denen das südliche ein Raum für die griechische Geistlichkeit, das nördliche die Capelle des Johannes ist. Vor dieser Capelle standen ehemals die Särge der Könige Gottfried von Bouillon und Balduin I.; der Platz ist noch durch die alten Inschriften bezeichnet. Nordöstlich vom Calvarienberge führt ein halbrunder Gang um die Halbkreisstufen zu dem Griechenchore, zu welchem Gange man durch eine schmale Pforte neben der Stiege zur Kreuzcapelle gelangt und wo sich rechts vier Capellen öffnen, von denen die erste die Säule der Verspottung enthält, die zweite 30 Stufen tiefer im Felsen liegt und den Ort bezeichnet, wo die

heilige Helena sich befand, als das heilige Kreuz aufgefunden wurde; ein elf Stufen tiefer liegender Altar deutet den Fundort des Kreuzes, der Dornenkrone, der Nägel und des Speereisens selbst an. Die andern beiden Capellen sind die der Kleiderverlosung und die des Longinus.

Von diesem östlich das Gebäude umgebenden Rundgange führen halbrunde, von Säulen unterbrochene Stufen zu dem Altare der großen Calvarienkirche, wo sich die dem griechischen Ritus eigene großartige Pracht der Ausstattung entfaltet und von da westlich in den Griechenchor, einen länglichen viereckigen Kirchenraum, zu dessen Ausschmückung die Ornamentik aller Zeiten und Style beigesteuert hat. (Siehe Platte 69.) Wir finden auch hier als ursprünglichen Baustyl den byzantinischen. Die Wände sind durch Säulen und durch mit Bogen verbundene Pfeiler in Felder abgetheilt in denen sich die Bildnisse der Apostel und vieler anderer Heiligen in dem frühesten Kunsttypus zeigen. Selbst die Säulen und Säulchen der beiden großen Thronhimmel sind griechisch oder byzantinisch, obgleich die obern Decorationen eine Mischung des neugothischen und italienischen Styles bieten. Ein Kreis mit vasenförmigem Aufsatze auf dem Fußboden in der Mitte dieses Chores gilt als Mittelpunkt der Erde. Von dieser Griechenkirche führen nach Abend zu drei Portale mit zierlichem Gitterwerk und schweren Vorhängen versehen nach der großen Rotunde des heiligen Grabes, welche auf Platte 70 dargestellt ist. Es ist dies ein großer, 72 Schritte im Durchmesser haltender Cylinderraum, dessen innere Rundung 16 hohe Marmorpfeiler umschließen, wodurch 17 majestätische Bogenhallen gebildet werden, über denen ein breiter Gesimskranz sich befindet, auf welchem die schön geschwungene Kuppel ruht. Inzwischen der Pfeilerarkaden befinden sich zwei rings herum laufende Galerien und eine dritte als Fortsetzung der Bogen über dem Simse in der Rundung der Kuppel. Das Gebälk der Kuppel besteht aus Cedernholz vom Berge Libanon, die Kuppel selbst ist mit Blei gedeckt; die große Oeffnung in der Mitte derselben wirft ein eigenthümliches Dämmerlicht in den innern fensterlosen Raum, was im Verein mit dem Lichte zahlreicher Lampen und Kerzen eine wahrhaft magische Wirkung hervorbringt. Die innere Wölbung ist in decorirte Felder abgetheilt und enthielt vor der Restauration 1807 in schöner Mosaikarbeit die Abbildungen der zwölf Apostel, der heiligen Helena, des Kaisers Constantin und dreier andrer Personen. Der Styl dieser mächtigen Halle ist der einfach edle byzantinische, die herrschende Ordnung die korinthische und die gekuppelten Säulen, die den Fries des Chores tragen, zeigen sehr gute Verhältnisse. Inmitten dieses großen Rundbaues, unmittelbar unter der Kuppelöffnung, erhebt sich über dem heiligen Grabe die eigentliche Grabcapelle und bildet ein nach hinten abgerundetes Viereck von 26 Fuß Länge und 18 Fuß Breite. Ihre Höhe beträgt 50 Fuß. Sie ist mit röthlich-weißem Marmor bekleidet und hat einen eigenthümlichen, aber zierlichen Kuppelaufsatz, der den durch die obere Oeffnung hereinfallenden Regen auffängt und durch Röhren ableitet. Die reiche decorative Ausstattung dieser freistehenden Capelle ist theils in byzantinischem, theils in modernem Style gehalten. Durch die reiche Thür gelangt man zuerst in einen Vorraum, die Engelscapelle, und dann in die Grabeshöhle mit dem Sarkophage, einen nur 6 Fuß langen und breiten und etwa 8 Fuß hohen Raum, den 36 halberhabene Pfeiler zieren. — Der Eintrittshalle im Süden der Grabeskirche gegenüber, nördlich von der Rotunde und dem Griechenchor, befindet sich ebenfalls ein langer Raum, gleichsam ein Seitenschiff mit verschiedenem Anbau, der mehrere Capellen, wie die, wo der Auferstandene der weinenden Maria Magdalena begegnete, die Orgelcapelle, das Gefängniß des Herrn u. a. enthält und östlich an dem Rundgange endigt.

Wenn wir den ganzen Plan des Gebäudecomplexes ins Auge fassen, so ist die Anlage in byzantinischer Bauweise unverkennbar und vorzüglich die Rotunde ein Hauptzeuge derselben. Die Unregelmäßigkeit der innern Abtheilungen entstand durch den Wunsch, alle heiligen Punkte der nächsten Umgebung zusammenzufassen. Wenn der Plan einige Aehnlichkeit mit einem lateinischen Kreuze zeigt, so entstand diese Form jedenfalls unter dem Einflusse der fränkischen Herrschaft. So fehlt diesem Bau auch die fast unerläßliche Vorhalle mit Säulen auf der Westseite, woran wahrscheinlich die ungünstige Bodenerhebung die Schuld trägt, weshalb man das Portal und den Glockenthurm auf die Südseite verlegte.

Unter andern Kirchen Jerusalems verdient besonders noch die auf dem Oelberge gelegene, jetzt ruinenartige Himmelfahrtskirche Erwähnung, da ihre ursprüngliche Form auf die erste Periode byzantinischer Architektur hinweist. Sie bildete ein Achteck von freistehenden Säulen, die oben durch Bogen verbunden waren, aber keine Decke oder Kuppel hatten. Von außen umgaben alle acht Seiten Säulenhallen, was dem Ganzen einen eigenen, aber großartigen Anblick gewährt haben muß. Gegenwärtig ist die einst oben offene Mittelhalle mit einer türkischen Kuppel bedeckt und die freistehenden Säulen sind durch Mauern verbunden. Von den acht an einander schließenden Portiken zeugen nur noch die vorhandenen Säulenpiedestale.

Eine andere schon im 4. Jahrhundert erbaute Kirche ist das Coenaculum oder die Apostelkirche auf dem Zion, ein Labyrinth von Sälen, Treppen und Terrassen. Die Decke des einen 60 Fuß langen Saales wird durch zwei Säulen gestützt.

Aus der Zeit des Kaisers Justinian, der Blütheperiode, stammt die unter dem Namen der Moschee El Akſah bekannte Basilika auf dem Moria (auf der Ansicht der Stadt Platte 65 links am Rande der Tempelarea sichtbar). Sie wurde um das Jahr 530 zu Ehren der heiligen Jungfrau errichtet und enthält im Innern ein Mittelschiff mit je drei Nebenschiffen auf beiden Seiten, die von verschiedenartigen Pfeilern und Säulen getrennt werden. Südlich stößt an die Schiffe eine schöne Kuppelwölbung. — Viele der zahlreichen andern Baudenkmale Jerusalems aus den Zeiten der ersten christlichen Architektur sind theils ganz verschwunden, theils, wie z. B. der Johanniterpalast, nur noch in wenigen bezeichnenden Trümmern wieder zu finden.

Nächst dieser Stadt sind es besonders Bethlehem und Nazareth, wo alte Stiftungen der heiligen Helena sich erhalten haben. — Die Abbildung auf Platte 71 zeigt uns Bethlehem über den Ort hinweg, wo die Engel den armen Hirten die Geburt des Heilandes verkündeten. Rechts erblicken wir das nach Jerusalem führende Stadtthor, links das burgähnliche Kloster mit der interessanten alten Geburtskirche. Dieses denkwürdige Gebäude, unter dem Namen der großen Kirche Sta. Maria de praesepio bekannt, ist eines der ältesten und besterhaltensten im ganzen Oriente. Die Gründung gehört unbedingt in die Constantinische Periode, und wenn auch die Sage Wahrheit ist, daß Placidia und Eudoria, die Gemahlin und Schwester Kaiser Theodosius II., das Werk vollendeten, so hat doch eine spätere Zeit nichts Bemerkenswerthes hinzugethan. Diese Kirche gehört ihrer Form nach zum ältesten byzantinischen Basilikenstyl und ist im Innern durch vier Reihen von je 12 Säulen der Länge nach in fünf Schiffe abgetheilt und dabei dem Ganzen gewissermaßen dadurch die Form eines Kreuzes verliehen worden, daß am östlichen Ende jede der drei Apsiden sich nach einer andern Seite rundet. Die 48 gelblichen Marmorsäulen, die das aus Cedern vom Libanon gefertigte gerade Gebälk tragen, gehören der korinthischen Ordnung an und sind im untern Schafte

2½ Fuß im Durchmesser dick und mit Capitäl und Basis 18 Fuß hoch. Hohe und ungewöhnlich große Fensteröffnungen verbreiten ein sehr helles Licht zwischen den Säulenstellungen und lassen an den Wänden Mosaikbilder, halberloschene griechische Bibelstellen und einige alte Holzgemälde erkennen. Eine wahrscheinlich später quer durchgezogene Mauer trennt das obere Kreuz vom Schiffe. Jenseits derselben liegt der um einige Stufen erhöhte Chor mit dem Altar der heiligen drei Könige und vor dem Altare erblickt man einen mit Marmor im Fußboden eingelegten Stern, der dem Punkte am Himmel entsprechen soll, wo der die Weisen führende Stern still stand. Zu der 12 Fuß unter dem Boden der Basilika befindlichen Krypta, der heiligen Geburtsgrotte, führen zwei Treppen auf beiden Seiten des Altars über 15 Stufen hinab. Die Abbildung auf Platte 72 zeigt uns den obern Chor mit der Scheidewand, hinter welcher ein Blick in die vordern Schiffe fällt. Die reiche Ausstattung des Frieses oder Architravs, der Mosaiken und Ornamente gehört ganz dem edelsten byzantinischen Style an. Der unterirdische Raum hat eine Länge von 30 Fuß bei 11 Fuß Breite und 9 Fuß Höhe und wird beständig von 32 Lampen erleuchtet. Nur an wenigen Stellen dieser Felsgrotte, die zugleich Stall und Krippe umschließt, ist das untere Gestein sichtbar, denn die Wände sind mit schönen weißen Marmorplatten belegt. Das östliche Ende ist die Geburtsstätte und ein Stern von weißem Marmor, mit Jaspis incrustirt und von einem silbernen Strahlenkranze umgeben, bezeichnet durch eine Inschrift diese Stätte als den Ort, wo Jesus Christus von der Jungfrau Maria geboren wurde. Einige Schritte südlicher gelangt man über 6 Stufen zu dem Platze, wo die Krippe stand, welche durch einen von Lampen hell bestrahlten ausgehöhlten Marmorblock angedeutet wird. Dieser Stelle gegenüber befindet sich der Altar der Anbetung der heiligen drei Könige. Als besondern Schmuck besitzt diese unterirdische Capelle eine Orgel und einige gute Gemälde, unter denen Copien nach Rafael und ein ächter Giacomo Palma gezeigt werden. Auf unserer Abbildung dieser Geburtsgrotte auf Platte 73 sieht man im Mittelgrunde eine der Treppen, links die Geburtsstätte und rechts die Krippe.

Auf dem Wege von Jerusalem nach Nazareth sind die Ruinen der Kirche St. Johannes des Täufers zu Samaria bemerkenswerth. Auf hohem Berge gelegen, tritt der wohlerhaltene östliche Theil des Gebäudes hoch über dem steilen Abhang hervor, eine schlanke große Altarnische in achteckiger Form bildend, in deren gemischter Architektur das Griechische der ersten christlichen Bauperiode vorherrscht. Das Innere des großen Kirchenschiffes, das gegenwärtig eine Moschee und eine Capelle über dem 21 Stufen tiefer liegenden Grabe des Heiligen umschließt, hat eine Länge von 153 Fuß bei 75 Fuß Breite, und besitzt ein schönes Portal und große Fensterbogen, die wie die der Chornische oben zugespitzt sind. Die Säulencapitäle, obgleich der korinthischen Ordnung angehörend, zeigen seltsame Verzierungen. Die ganze Architektur dieses Baues und seine reiche Ornamentik lassen erkennen, daß der ursprüngliche Bau aus den Zeiten Constantins herrührt, von dem Einflusse der fränkischen Herrschaft aber abendländische Merkmale erhielt.

Nazareth, nach Jerusalem und Bethlehem der gefeiertste Ort Palästinas, besitzt in seiner Kirche der Verkündigung, einer Stiftung der heiligen Helena, das schönste Gotteshaus Syriens. Das Innere ist nicht besonders groß, aber einfach und edel mit massiven Bogen. Ein am Fußboden befestigtes Geländer, unweit des Einganges, wehrt den Laien weiter vorzudringen. Der Platz um den Hochaltar ist erhöht und die besondern zu ihm hinauf führenden Stufen sind mit eisernen Barrièren versehen. Diese Kirche besitzt eine Orgel und werthvolle Gemälde und erhält durch die innere Be-

kleidung, mit blaugestreiftem Damaststoff, ein sehr reiches Aussehen. Unter dem Hochaltare liegt 17 Stufen tiefer die Grotte der Verkündigung, ein viereckig ausgemeißeltes und zur Capelle eingerichtetes unterirdisches Gemach. — Unterhalb des griechischen Klosters, außerhalb der Stadt, befindet sich der Brunnen der Maria, dessen Quell unter der griechischen Kirche entspringt und durch eine 50 Schritte lange Wasserleitung nach dem Brunnen geführt wird. Unter einem alten gewölbten Bogen ergießt sich hier das Wasser in einen ausgehöhlten Marmortrog. Die Ansicht der Stadt auf Platte 74 ist von diesem Brunnen aus, dessen Rückseite im Vordergrunde sichtbar ist, aufgenommen.

Wenn wir nun zu Italien übergehen, so finden wir in Rom, mit wenigen Ausnahmen, das System der Basilika bei allen christlichen Kirchenbauten vorherrschend. Von den zahlreichen Monumenten dieser Art in Rom sind zwar viele untergegangen, manche der vielen auf uns gelangten bewahren aber noch ganz das Gepräge ihrer Erbauungszeit und gewähren uns ein richtiges Bild der verschiedenen Modificationen, die dieses System von den ersten Versuchen christlicher Architektur an bis ins 11. Jahrhundert erlitt. Die hauptsächlichsten Basiliken, von denen wir Kenntniß oder noch erhaltene Bauten besitzen, sind außer der oben erwähnten zu S. Paolo fuori le mura folgende. Die ehemalige Basilika des heil. Petrus, wie man glaubt von Constantin über der Märtyrerstätte des Apostels auf den Grundmauern eines Circus aufgeführt zeigte, obgleich aus frühester Zeit, doch schon die Hauptmotive christlicher Bauweise, troẞ dem, daß das Gebälk über den Säulen noch ein gerades war. Sie war in fünf Schiffe abgetheilt und maß in ihrer Länge 363 Fuß; wegen des großen Neubaues der jetzigen Peterskirche ward sie zum Theil abgerissen und stand im vordern Baue bis zum Jahre 1605. Die zum Theil modern restaurirte Basilika Liberiana oder Sta. Maria maggiore stammt aus dem fünften Jahrhundert und hat ebenfalls noch gerades Gebälk. Vorzüglich interessant und wichtig sind die Kirchen S. Clemente und S. Giovanni in Laterano, die aus einer Zeit herrühren, wo nach fast zweihundertjähriger Kunststörung unter dem Protectorate und durch Vergünstigungen der fränkischen Könige, besonders Carls des Großen, ein neues Kunstleben in der Architektur erwuchs und durch eine große Anzahl neuer Kirchenbauten sich offenbarte. In der Basilika S. Clemente ist die ganze Einrichtung erhalten, wir finden daselbst den Chor mit seinen Schranken, die davon abhängigen Baueigenthümlichkeiten, den Vorhof und sonstige Bestandtheile ganz im Zustande der Erbauung. S. Giovanni in Laterano war bereits von Constantin gegründet und später vergrößert worden, erstand aber nach der Zertrümmerung durch ein Erdbeben neu zu Anfang des 10. Jahrhunderts und galt als die Haupt- und Mutterkirche des Abendlandes. Aehnlich der Paulskirche hatte sie fünf Schiffe und 318 Fuß Länge. Eine gänzliche Umwandlung dieser Kirche geschah im Jahre 1650. Das Baptisterium, das an diese Basilika stößt, bildet ein Achteck und hat im Innern eine doppelte Säulenstellung von je acht Säulen über einander und gerades Gebälke. Die untern Theile stammen aus dem 5., der obere Ausbau aus dem 12. Jahrhundert. Auch ward im 8. Jahrhundert durch Leo III. dem Gebäude ein großes Triclinium beigefügt, von dem die Hauptnische noch im vorigen Jahrhundert zu sehen war.

Abweichend vom römischen Style und byzantinischen Einfluß verrathend, sind die Kirchen S. Lorenzo und Sta. Agnese, die im 6. und 7. Jahrhundert errichtet, über den Seitenschiffen und über dem Eingange nach griechischer Weise Galerien haben, die sich durch Säulenarkaden nach dem Mittelschiffe öffnen. Dieses Mittelschiff hat hoch über die Galerien herausragende Wände, die auf

den Arkaden ruhen und von Fenstern durchbrochen sind. Besonders byzantinisch zeigen sich die geringern Säulen der Arkaden mit ihren keilförmigen Aufsätzen, auf denen die Bögen ruhen und das Mosaikbild in der Tribunenwölbung zu Sta. Agnese. San Lorenzo ward im dreizehnten Jahrhundert umgebaut, wobei man die Tribune wegriß und an der andern Seite ein Langschiff anfügte, unter der alten Kirche eine Krypta anlegte und sie selbst zum Chore umschuf.

Ein anderer eigenthümlich abweichender Bau ist die Kirche S. Stefano rotondo, ein Rundbau, von zwei kreisförmigen Säulenstellungen gebildet, deren innere über dem geraden Gebälk den Cylinder der Mauer trägt und aus dem fünften Jahrhundert herrührt, während die Säulen des äußern Kreises, die wiederum jenen Keilaufsatz zeigen, durch Rundbogen verbunden und jedenfalls aus dem achten Jahrhundert sind.

Nächst Rom ist es vornehmlich Ravenna, das als Residenz der abendländischen Kaiser und ostgothischen Könige, wie auch später des griechischen Exarchen, in der Bedeutung mit Rom rivalisirte, und uns viele geschichtliche Denkmäler der Kunst erhalten hat. Interessant ist es, an den dortigen Bauwerken, wie an denen anderer Orte, den Einfluß der Völkerwanderung auf die Kunst zu beobachten. Sie wurde nicht durch die Völkerwanderung gefördert, es bildeten sich aber andere Elemente in ihr, denn andere Sinnesweisen als die vorhandenen brachten die Ostgothen und Longobarden nach Italien und wenn auch die ungebildeten Sieger sich nur die Kunstformen der Besiegten aneignen konnten, so hauchten sie ihnen doch einen andern Geist ein, der sie von den bisher bestandenen Formen unterschied. Auch hier finden wir beide erste christliche Bausysteme neben einander und wenn der Basilikenstyl vorherrscht, so hat wiederum die byzantinische Bauweise bedeutend auf ihn eingewirkt. Es zeigt sich letzteres vorzüglich in der vollständigen Anwendung des byzantinischen Gewölbebaues, wie auch in freierer Behandlung der Säulenform und dem öftern Vorkommen des keilförmigen Aufsatzes über den Capitälen. Dabei ist besonders die Unverletztheit und Reinheit bemerkenswerth, in der sich die Bauwerke Ravennas erhalten haben.

Außer mehrern Basiliken, die unter der glanzvollen Regierungsperiode der Galla Placidia, im 5. Jahrhundert, erbaut wurden, ist die schon aus dem 4. Jahrhundert stammende alte Kathedrale Ravennas zu erwähnen. Sie glich in der Anlage den beschriebenen großen Basiliken Roms und ward durch vier Säulenreihen in fünf Schiffe getheilt. Das noch vorhandene, im 5. Jahrhundert erneute Baptisterium dieser Kirche trägt einen ganz byzantinischen Charakter. Es ist ein achteckiges Gebäude, von einer Kuppel überwölbt, welche auf acht doppelt über einander in den Ecken stehenden Säulen ruht. Aeußere Säulenumgänge finden wir hier nicht, dafür aber Arkaden an den Wänden. Die Säulen sind durch große Halbkreisbogen mit einander verbunden, wobei sich im obern Geschosse schon eine Erscheinung zeigt, die in spätern Zeiten eigene Resultate ergab. Es sind daselbst nämlich zwischen den Hauptsäulen zwei kleinere Säulen aufgestellt, die unter einander und mit den größern durch kleinere Bogen verbunden sind, so daß der Hauptbogen drei geringere Bogen überspannt. — Abweichend von all diesen Gebäuden erscheint die Grabcapelle der Regentin Placidia und ihrer Angehörigen, die jetzige kleine Kirche S. Nazario e Celso, in einfacher Kreuzform, dessen Centrum eine Kuppel trägt, während die Kreuzarme mit Tonnengewölben bedacht sind. Seitengänge und Tribune hat diese Capelle nicht.

Vorzüglich viele und wichtige Bauwerke entstanden unter der Regierung des Königs der Ostgothen, Theodorich, vom Jahre 493 bis 526. Er verstand es, den Geist des italienischen Volkes

gewissermaßen aufzurütteln und zu großartigen Schöpfungen fähig zu machen. Seine Bauperiode ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß man, von altrömischen Formen ausgehend, durch höchst freie Behandlung den Bauwerken ein neues und eigenthümliches Gepräge zu geben verstand. Wenn die Reste vom Palaste des Theodorich, die noch in der Vorderansicht des Franziskanerklosters bei S. Apollinare zu sehen sind, an die Architektur der römischen Kaiserzeit, vornehmlich an die Villa Diocletians zu Salona erinnern, so zeigt das Mausoleum Theodorichs, jetzt als Kirche Sta. Maria della rodonta bekannt, eine neue und selbstständige Behandlung der Ausführung. Es ist dieses vor der Stadt liegende Gebäude, eine inwendig runde, von außen zehneckige Capelle, mit einer flachen Kuppel bedeckt, die aus einem Felsblocke gearbeitet, ein rühmliches Zeugniß für die mechanischen Kenntnisse der Zeit liefert. Das ganze Gebäude ruht auf einem weit vorspringenden, ebenfalls zehneckigen starken Unterbau, der einst jedenfalls in zehnfacher Wendung Portiken trug, die die Capelle rings umgaben. Die architektonischen Gliederungen, vornehmlich des auffallenden Kranzgesimses und der Thürgewände, sind so frei und kräftig behandelt, daß wir schon Anklänge des spätern romanischen Styles darin vorfinden. Aus derselben Zeit datiren noch die Basiliken S. Theodoro, S. Apollinare mit dem Baptisterium Sta. Maria in Cosmedin und die Basilika des Herkules. Aus etwas späterer Zeit sind die Basilika S. Apollinare in Classe mit drei Schiffen und drei Tribunen und die im Jahre 547 vollendete Kirche S. Vitale. Diese letztere, die Kathedrale von Ravenna, ist in ihrem Aeußern höchst einfach und schmucklos, im Innern dagegen (s. Pl. 75) im reichsten byzantinischen Style. Sie bildet ein Achteck von 107 Fuß Durchmesser, hat inmitten acht mächtige Pfeiler, über deren großen Halbkreisbogen mit sonderbaren Uebergangsmotiven die erhabene Kuppel thront. Zwischen den Pfeilern befinden sich, mit Ausnahme der Altartribune, Nischen mit halber Kuppelwölbung, die von zwei auf einander stehenden offenen Arkaden getragen wird. Aehnlich wie in der Sophienkirche in Constantinopel bilden die obern Arkaden eine Galerie über dem Umgange hinter den Pfeilern. Die Ornamentik ist künstlerisch, sehr ausgebildet und die Capitäle mit den Aufsätzen darüber sind sehr eigenthümlich in der Form. Das Innere der Kuppel, wie die Hohlung der Altartribune besitzen prachtvolle Mosaiken, auch der Fußboden zeigt noch Reste von Arabeskenmosaik. Die untern Kirchenmauern sind mit ungeheuren Marmorplatten belegt, über denen sich ein prächtiges Ornament von den seltensten und buntesten Marmorarten hinzieht. Beim Bau verwendete man viel Material aus den Ruinen des römischen Amphitheaters und von andern vorchristlichen Bauwerken. So erblickt man noch jetzt am Eingange des Sanctuariums zwei werthvolle Basreliefs, die wahrscheinlich dem prachtvollen Tempel des Neptun entnommen sind.

Außer in Rom und Ravenna finden wir in Italien nur noch wenig Bauwerke der ersten christlichen Kunstperiode.

Das Baptisterium Sta. Maria maggiore zu Nocera bei Neapel, ist eine Rotunde, die im Innern einen durch Bogen verbundenen Kreis von 14 Säulenpaaren besitzt, auf denen das Kuppelgewölbe unmittelbar ruht und hinter denen sich ein gewölbter Umgang befindet. Diese Kirche stammt jedenfalls aus den frühesten Zeiten.

Aehnlich ist die Kirche S. Angelo zu Perugia. Sie zeigt zwei Säulenstellungen hinter einander, von denen die innere ein Sechzehneck, die äußere einen Kreis bildet.

Die beiden Basiliken S. Frediano und S. Michele zu Lucca sind zur Zeit der lombardischen Herrschaft erbaut. An der rohen Ausführung der Theile, die nicht frühern Bauwerken entnommen

sind, kann man bereits sehr den Verfall der Baukunst beobachten. Statt der bunten Abwechslung byzantinischer Bauwerke, zeigen die lombardischen eine eigenthümlich einfache und unbeholfene Behandlung der Details, während die Mauern besonders solid und massiv ausgeführt sind. Es wurden jedoch zur Zeit der Lombarden auch Prachtbauten ausgeführt, wie die Geschichtschreiber berichten; vorzüglich wird der zu Ende des sechsten Jahrhunderts von der Königin Theudelinde erbaute Palast und die Johanneskirche zu Monza hervorgehoben. Auch im Palazzo delle Torri zu Turin sind noch die Reste eines bedeutenden Gebäudes aus jener Zeit vorhanden, die große Aehnlichkeit mit der äußern Ansicht eines römischen Amphitheaters bieten, das heißt Reihen von Bogenöffnungen, durch Pilaster abgetheilt. Die Details sind höchst einfach und unausgebildet.

Während an der istrischen Küste der Dom zu Triest in seiner ursprünglichen Anlage eine Basilika mit byzantinischer Ausstattung und drei Tribunen zeigt, die auf der einen Seite ein einfach rechteckiges Baptisterium besaß, auf der andern Seite aber eine viereckige Capelle, wo ganz nach byzantinischer Art die Kuppel auf vier Pfeilern ruhte, ist die im Jahre 542 erbaute Kathedrale zu Parenzo ein entschieden byzantinisches Bauwerk, was sich vorzüglich in den Details zeigt. Sie hat im Innern drei Tribunen und stößt an einen Vorhof, den rings Säulenhallen umgeben und an dessen der Kirche entgegengesetzter Seite das Baptisterium steht.

Auch in Mitteleuropa, in Deutschland, Frankreich und England finden wir noch einige wenige Baudenkmale aus den Zeiten der altchristlichen Architektur. Die germanischen Volksstämme, die diese Landstriche sich eigen gemacht, wurden theils durch die überall verstreuten römischen Pflanzstädte mit ihren Prachtbauten zur Nachahmung größerer Steingebäude und ähnlicher Formen angeregt, theils erhielten sie mit dem christlichen Glauben auch die Vorlagen zu den nothwendigen Gottestempeln. Daß auch bei diesen Völkern der Baustyl wie die Art der Ausschmückung, wie bei den Gothen und Lombarden in Italien, ein anderes Gepräge erhielt, war sehr natürlich, doch verräth es einen gewissen Grad von Cultur und setzt eine ziemliche Kenntniß der mechanischen Mittel voraus, daß sie nach allen uns zugekommenen Berichten schon ihre ersten christlichen Kirchen von Stein errichteten, während ihre Wohnhäuser wohl meist nur aus Holz bestanden. Wo römische Monumente in der Nähe waren, wurden oft Fragmente, besonders die schönen Säulen, denselben entnommen und in den neuen Kirchenbauten verwendet. Da die ersten Originale zu den neuen Tempeln aus dem naheliegenden Italien nach den germanischen Landen gebracht wurden, so mag auch die herrschende Form die der Basilika gewesen sein, doch begegnen wir auch einzelnen Gebäuden, die sehr der Kirche zu S. Vitale in Ravenna ähneln. Mit den Kirchenformen scheint zugleich die reiche Art der Ausschmückung nach dem Norden gekommen zu sein, denn bei mehreren Kirchen wird der prachtvollen Ausstattung und unter andern der musivischen Gemälde gedacht.

In Frankreich wurden am frühesten und zwar zahlreiche Kirchen errichtet, selbst noch ehe der fränkische König Chlodwig das Christenthum angenommen, und noch jetzt sind in der Provence einige Spuren dieser ersten Anlagen zu entdecken, die, da sie in einer reich mit römischen Bauwerken bedeckten Landschaft entstanden, noch am treusten diesen römischen Vorlagen folgen und viele Details antiker Gebäude enthalten. Dies zeigt besonders die Kathedrale zu Vaison, deren Ausstattung ganz die Ornamentik der letzten römischen Bauperiode nachahmt. An Rundgebäuden findet man in diesem südlichen Lande noch ein Baptisterium zu Riez, mit acht durch Bögen verbundenen Säulen im Innern, welche die Kuppel tragen und welche ein mit Kreuzgewölben bedeckter Umgang umschließt, und das Baptisterium der Hauptkirche zu

Aix, ebenfalls eine Rotunde mit acht antiken Säulen. An dieser Kirche wie auch an der Kathedrale zu Avignon sind die Portale unbeholfene Nachahmungen des Römischen. Die Baudenkmale im nördlichen und westlichen Frankreich rühren aus etwas späterer Zeit her. Besonders großartig mögen die Kirchen und andern Gebäude des Klosters zu St. Vandrille (Fontanellum) gewesen sein, da schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts sich drei Kirchen daselbst befanden, unter denen die des h. Petrus jedenfalls eine fünfschiffige Basilika war. Auch in spätern Zeiten wird mehrfach bedeutender Kirchenaufführungen bei diesem Kloster gedacht, doch ist uns jetzt wenig oder nichts davon geblieben. Aus den Ruinen der alten Kathedrale Basse-Oeuvres zu Beauvais, die vom achten Jahrhunderte datirt, ist noch ersichtlich, daß sie viereckige Pfeiler besaß, die durch Arkaden verbunden waren. — Reicher an Denkmalen ist der Westen, besonders Poitou und Anjou, die Gegend von Saumur und Angers nebst Umgegend. Vorzüglich erwähnenswerth ist die kleine Kirche St. Jean zu Poitiers, die, aus dem sechsten Jahrhunderte herrührend, im Innern Arkaden besitzt, deren Säulen antik sind. Eigenthümlich ist hier die Verzierung des Giebels in der willkürlichen Anwendung römischer Formen.

Von den ersten christlichen Kirchengebäuden, die unter den Westgothen in Spanien wie unter den Angelsachsen in England errichtet worden sind, ist nur die Kunde, aber kein sprechender Zeuge auf uns gekommen, was bei England um so mehr zu bedauern ist, als dort in den Details, wie in der Anlage sich bereits Eigenthümlichkeiten entwickelt haben, die gleichsam als Vorboten des spätern romanischen Styles zu betrachten sind. Wenn man von der gemalten Architektur in den Miniaturmalereien der alten angelsächsischen Manuscripte nicht mit Unrecht auf die einst in Stein ausgeführte schließen kann, so erscheint uns besonders die Ornamentik im Allgemeinen zwar etwas roh, aber eigenthümlich scharf ausgebildet. Wir begegnen darin vorzüglich sinnreich in einander verschlungenem Laubwerk und Bändern, im Verein mit höchst phantastischen Thiergestalten, in feiner und correcter Zeichnung und mit grellen Farben bemalt. So sind jedenfalls auch die Capitäle und Basen der Säulen aus solchen Thiergestalten zusammengesetzt gewesen. Im deutschen Alterthum unter den fränkischen Königen finden wir etwas Aehnliches. Die Kunde, die uns von den Bauwerken selbst geworden, läßt die vielen prachtvollen Kirchen, die hier im siebenten und achten Jahrhunderte erstanden, fast sämmtlich als Basiliken erkennen, da bei vielen noch besonders die „römische Bauart" erwähnt wird. Doch scheinen auch in der Anlage Eigenthümlichkeiten hervorzutreten. Man erzählt z. B. von der 675 erbauten Kirche zu Abbendon, daß sie zwei Tribunen gehabt habe. Aehnliche Baue, wie S. Vitale zu Ravenna, scheinen die 674 erbaute glanzvolle Kathedrale zu Herham und die St. Peterskirche zu York gewesen zu sein.

Das wichtigste und großartigste Bauwerk des byzantischen Styles im Norden besitzt Deutschland in dem von Karl dem Großen in den Jahren 796 bis 804 errichteten Münster zu Aachen. Ein Freund und Beförderer der Baukunst brachte Kaiser Karl durch großartige Bauwerke eine wahre Glanzperiode der Architektur über das Reich und suchte besonders in der Residenz Aachen ein zweites Rom zu schaffen. So erstanden ein Forum, Thermen, Wasserleitungen, Theater und andere Bauten. Vor allem war es ein großartiger Palast (die königliche Pfalz) und der Münster als Palast-Capelle, die zu Zierden der Stadt wurden. Von der Pfalz ist nichts mehr vorhanden, wenn nicht der Granusthurm an der rechten Ecke des Rathhauses, welches auf dem Platze des Palastes errichtet wurde, ein Ueberbleibsel ist, der Münster aber ist ziemlich gut erhalten, obgleich spätere Anbaue ihn an mehreren Seiten umgeben. Er ward zu Ehren der heiligen Jungfrau unter der unmittelbaren Aufsicht des Abtes Eginhard (Ansigis) von

St. Vandrille, der auch durch die großartigen Bauten im Kloster St. Vandrille bekannt ist, erbaut und im Jahre 804 durch den Papst Leo III. eingeweiht. Dieses Bauwerk, dessen äußere Ansicht auf Pl. 76, die innere auf Pl. 77 dargestellt ist, zeigt manche Eigenthümlichkeiten im Entwurfe und der Ausführung, bemerkenswerth ist aber, daß in der künstlerischen wie technischen Behandlung der Einzelnheiten der Verfall der Kunst sichtbar ist. Die Haupteintheilung des Planes zeigt eine Nachbildung der Kirche S. Vitale zu Ravenna, doch weichen einige Veranstaltungen von diesem Originale ab. Im Innern zeigt sich ein durch starke Pfeiler formirtes Achteck von ungefähr 48 Fuß Durchmesser, über welchem die das Centrum bedeckende gleichfalls achteckige Kuppel ruht. Dieses innere Achteck wird von einem sechzehneckigen Umgange umgeben, der mit niedrigen Kreuzgewölben bedeckt ist und mit dem Mittelraume durch Arkaden in Verbindung steht, die von zweifach zwischen den Pfeilern aufgestellten Säulen gebildet werden, welche gerades Gebälk und in der Mitte einen Bogen tragen. Ueber diesem unteren Umgange befindet sich eine hohe Galerie, die nach innen ebenfalls mit zweifachen Säulen zwischen den Pfeilern versehen ist, nur daß hier, von dem Keilaufsatze über den Säulen ausgehend, die Bogen an die große Pfeilerwölbung anstoßen. Die Bedeckung dieser Galerie ist ein eigenthümlich schräg laufendes Tonnengewölbe, das durch seine Lage gleichsam eine Widerlage gegen den Druck der großen Kuppel bildet. Die 32 Säulen korinthischer Ordnung, die ehemals zwischen den Pfeilern standen, hatte Karl der Große antiken Bauwerken zu Rom und Ravenna entnehmen lassen, um seinen Münster damit zu schmücken, und sie bildeten auch eine Zierde dieser Kirche bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts, wo (im Jahre 1795) die Franzosen dieselben ausbrachen und nach Paris entführten. Noch jetzt befinden sich die schönsten dieser Säulen im Louvre in Paris und die andern, 1815 zurückerstatteten, sind noch nicht wieder aufgestellt. — Ueber den Pfeilerwölbungen erhebt sich ein achteckiger Aufbau, auf dem die Kuppel ruht. Er ist von Fensteröffnungen durchbrochen und zeigt auf den Ecken der Außenseite außerordentlich stark vorspringende Pilaster römischer Form, die durch ihre Stärke und die Art ihrer Anwendung bereits als Vorbilder der spätern Strebepfeiler erscheinen. Von der prachtvollen Ausschmückung dieser Kaiser-Capelle hat sich noch Vieles ächt erhalten, wie z. B. die drei Paar einfachen aber schönen Bronzethüren am Haupteingange und den Seiteneingängen und die besonders kunstreich ausgeführten halb römischen, halb byzantinischen Bronzegitter vor den untern Säulen der Galerie, beides Werke aus Kaiser Karls Zeit. Die Kuppel ist mit Gemälden und Statuen verziert. In der Mitte des Achteckes bezeichnet ein Stein mit der Inschrift „Carolo magno“ das Grab Karls des Großen und noch befindet sich in der Nähe auf einigen Stufen erhöht der Stuhl, auf welchem bei der Oeffnung des Grabes im Jahre 1000 durch Otto III. der Leichnam des alten Kaisers im vollen Ornate sitzend gefunden wurde. Dieser Stuhl ist von weißem Marmor gearbeitet, mit Goldplatten belegt und diente bis ins Jahr 1558 bei Kaiserkrönungen als Thron beim Empfange fremder Fürsten. Von der Decke herab hängt als Leuchter die von Kaiser Friedrich I. geschenkte Krone, welche 48 Kerzen trägt. Der Münster war bei seiner Erbauung mit der kaiserlichen Pfalz durch einen Säulengang verbunden, der aber noch bei Lebzeiten des Erbauers wahrscheinlich durch ein Erdbeben zertrümmert wurde. Von den baulichen Veränderungen späterer Zeit ist besonders zu erwähnen, daß im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts das Aeußere des Kuppelaufsatzes durch eine kleine Arkaden-Galerie und durch Giebelaufsätze erhöht wurde. Das gegenwärtige Kuppeldach ist ein Product des siebzehnten Jahrhunderts. Bedeutungsvoller ist der im Jahre 1353 im Osten des Octogons angesetzte hohe Chor im edelsten gothischen Style. Im Westen der Kirche befindet sich der viereckige Glockenthurm und zwei runde Treppenthürmchen. Wenn auch durch den Anbau von Häuschen und Buden die äußere

Ansicht dieses großartigen Baudenkmales etwas geschmälert wird, so macht doch das Ganze noch einen mächtigen Eindruck auf den Beschauer und die ächten alten Decorationen, wie z. B. das Wolfsportal sind uns noch jetzt belehrende Zeugen der durch den germanischen Sinn behandelten Ornamentik des byzantinischen Styles.

Von der großartigen Pracht einer andern Schöpfung Karls des Großen, der Kaiserpfalz zu Ingelheim zwischen Mainz und Bingen, sind uns nur einige Steintrümmer und mährchenhafte Sagen geblieben. Auch dieser Palast besaß kostbare antike Säulen aus Rom und Ravenna. Aus dem Kaiserpalaste zu Nymwegen hat sich ein sechzehneckiges Baptisterium, in der Form dem Aachener Dome ähnlich, ziemlich gut erhalten. Ein ganz ähnlicher Bau aus gleicher Zeit ist auch die Kirche zu Ottmarsheim im Elsaß, nur mit dem Unterschiede, daß die zwischen die Pfeiler gestellten Säulen der Zeit des romanischen Styles, jedenfalls dem elften Jahrhunderte, angehören.

Eines der ältesten Bauwerke in Deutschland ist gewiß der sogenannte Heidentempel, eine alte Capelle in Regensburg, deren längliches Innere rings an den Wänden mit Nischen versehen ist. Zu Fulda und Quedlinburg existiren noch Krypten aus der byzantinischen Periode, über welchen in spätern Zeiten der Oberbau erneuert worden ist. Die Krypta der Michaelskirche zu Fulda ist ein kleiner zirkelrunder gewölbter Raum, dessen Wölbung sich in der Mitte der Halle auf eine ionische Säule stützt, die äußerst roh und unbeholfen gearbeitet ist. Um diesen vom Jahre 822 datirenden Bau läuft ein ebenfalls gewölbter Umgang, der in einzelne Kammern abgetheilt ist und von welchem Thüren nach dem Rundbau führen. Die Krypta der Wipertikirche zu Quedlinburg zeigt das Eigenthümliche, daß die aufgestellten Säulen ein gerades Gebälke tragen, über denen sich das Tonnengewölbe erhebt. Da das Ganze, äußerst roh, aus der gänzlichen Verfallzeit im zehnten Jahrhunderte herrührt, so scheint das hier befindliche einfache ionische Capitäl einem antiken Baue angehört zu haben.

Ein getreues Bild des in der Mitte des neunten Jahrhunderts diesseits der Alpen herrschenden Bausystems giebt uns der große und ausführliche auf Pergament gezeichnete Originalplan des Klosters zu St. Gallen in der Schweiz; dieser Plan wird zu einer wichtigen und interessanten Erscheinung durch den Umstand, daß er nicht an Ort und Stelle entworfen, sondern zugesandt war, folglich gleichsam das Ideal einer solchen Anlage bietet. Er ward, wie es scheint, von einem der Hofbaumeister Kaiser Ludwig des Frommen entworfen und dem Abte zu St. Gallen als Vorlage zugeschickt. Da von diesem Kloster, dessen Hauptkirche von 830 bis 835 ausgeführt ward, keine Ueberreste, selbst nicht detaillirende Nachrichten vorhanden sind, so ist es nicht bekannt, ob die Gebäude genau nach diesem Plane der noch jetzt in der Bibliothek des Klosters bewahrt wird, ausgeführt wurden. Nach diesem Plane bildete die Hauptkirche eine Basilika, aber mit Veranstaltungen, wie sie der abendländische Ritus der Mönche bedingte. Das Langschiff besaß an beiden Enden eine Tribune, jede mit einem breiten Umgange versehen. Vor der Tribune des Hauptaltares war der Raum durch eine bedeutende Anzahl Stufen über das Mittelschiff erhöht und unter diesem Raume die Krypta. An beiden Enden des Langschiffes vor den Tribunen befanden sich zwei Chöre, den kirchlichen Wechselgesängen der Mönche entsprechend. Der Hauptchor vor den Stufen des Hochaltarraumes hatte an seinen vorderen Schranken zwei vortretende Kanzeln (Ambonen), weiter nach der Mitte stand die eigentliche große Predigtkanzel in runder Form und dieser nach der zweiten Tribune zu entsprechend der Taufstein, zwischen beiden aber noch zwei Kanzeln. Reihen von Altären befanden sich

in den Seitenschiffen. Schon bei der ziemlich zwei Jahrhunderte früher erbauten und bereits oben erwähnten Kirche zu Abbendon in England findet man einen ähnlichen Plan und diese Anlage ist um so bedeutsamer, als sie in der Architektur des spätern Mittelalters so vielfach unter andern Bausystemen angewendet ward.

Wenn in Vorstehendem bei Erläuterung des byzantinischen Styles fast ausschließlich nur der Architektur Erwähnung gethan wurde, so geschah es, weil vom Anfange der christlichen Zeitrechnung bis ins Mittelalter dieser Kunstzweig der vorherrschende war, dem die andern Zweige der bildenden Kunst untergeordnet blieben und gewissermaßen nur zur Verherrlichung dienten. Während im Alterthume die Gebilde der Kunst mehr für das Aeußere, für die freie Natur berechnet waren, und darum nächst der Architektur die Sculptur und in dieser als schönste Vorlage der Mensch in seiner edlen Körperbildung als Kunstausflüsse zu finden sind, so sehen wir die erste christliche Kunst mehr in das Innere der neuen Gottestempel gebracht, und da die Architektur in ihren Details noch nicht auf größere, umfangreichere Sculpturen berechnet war, so finden wir in der innern Ausstattung auch das malerische Princip überwiegend und das plastische untergeordnet. Eine andere Behinderung der höhern Sculptur mochte wohl auch besonders in der Scheu liegen, die Gestalten der Verehrung in freien vollständigen Statuen darzustellen, um durch diese Darstellungen nicht den alten heidnischen Bilderdienst aufzuwecken und in einen christlichen Bilderdienst umzuwandeln. Auch wagte man nicht, die hohe Idee der künstlerischen Vorlagen, die Bilder der Gottheit und der Heiligen, wie sie dem frommen christlichen Gemüthe vorschwebten, als volle Figuren darzustellen, um sie durch Mißgriffe nicht zu profaniren. Hierin war die Malerei ein geeigneteres Mittel; sie gab nur einen Schein des Daseins, der der Ideenwelt freien Spielraum ließ. Vor allem aber zog sich die bildende Kunst aus dem Sinnenleben der Antike in das geistigere Gemüthsleben zurück, man erkannte über der Natur ein höheres Walten, dem man jetzt Verehrung bezeugen mußte. — Da man nun die höchsten religiösen Aufgaben, die Eigenschaften und Attribute der Gottheit, das Leben und Wirken des Gottmenschen und andere religiöse Begriffe darstellen wollte, die Phantasie aber nicht vermögend war, diese Begriffe klar und deutlich als Bild wiederzugeben, und in den vorhandenen Kunstformen nicht das Entsprechende finden konnte, so griff man zu dem Mittel der Andeutungen und es entstand die christliche Symbolik. Diese Symbolik war nun zwar keine neue Schöpfung, denn wir begegnen ihr bereits in der letzten heidnisch-römischen Kunstperiode, vorzüglich an den Sarkophag-Sculpturen, aber sie wählte neue Bilder zu ihren neuen Begriffen. Diese Symbolik bildete gewissermaßen den Uebergang in die christliche Bildnerei und den Anfang derselben, wählte auch zu ihrer Bilderschrift, um die aus den heiligen christlichen Büchern geschöpften Ideen darzustellen, sehr einfache schlichte Sinnbilder, die zugleich Erkennungszeichen für Jene waren, die zur Zeit der Unterdrückung der christlichen Lehre an der Befreiung derselben arbeiteten. So stellte der Weinstock den Erlöser dar, der Fisch ebenfalls den Heiland wie auch den Bekehrten, den Getauften, das Lamm die Jünger Christi, das Schiff die Kirche, die Lyra den Gottesdienst, die Palme den Sieg über den Tod, das Kreuz den Opfertod u. s. w. Bald waren aber diese einfachen Bilder nicht mehr genügend und ausreichend. Man wollte auch Aufgaben darstellen, die dem Beschauer in mehr künstlerisch ergreifenden Formen entgegentraten und zugleich ein umfassenderes Bild wiedergaben. So kam man auf die Bildersprache, die Gleichnißrede in der Bibel zurück, fand in den Begebenheiten des alten Testamentes Vorbedeutungen für das Leben und Wirken des Messias und wußte so, indem man Scenen aus den Erzählungen des alten Testamentes zusammenreihte, die Wunder des neuen Testamentes zur Anschauung zu bringen.

Den prachtvollsten Schmuck gaben die byzantinischen Meister ihren Schöpfungen nicht durch eigentliche Malereien (von welchen uns hauptsächlich nur die Miniaturen in den auf uns gekommenen Pergamentmanuscripten Beispiele geben), sondern durch Mosaiken, womit man auf Fußböden und Wänden die großartigsten Gemälde hervorbrachte. Es wurden dazu Glasstifte verwandt, die für die Figuren an den Spitzen gefärbt, für die Hintergründe vergoldet und mit einem durchsichtigen Glasfluß überzogen waren. Der vorzugsweise Charakter der musivischen Malerei beruht in der durch die weiten Räume bedingten Großartigkeit der Linienführung und in der Würde und Majestät der Figuren. Vorzüglich erhaltene Mosaiken finden sich noch zu Ravenna, namentlich in San Vitale.

Die Architektur in Russland.

Mit der griechisch-katholischen Religion, welche Rußland von Byzanz empfing, sehen wir in diesem Staate bereits am Ende des zehnten Jahrhunderts auch byzantinische Kunst Fuß fassen, die sich eigenthümlich gestaltete. Wladimir der Große wurde bei seiner Vermählung mit der griechischen Prinzessin Anna Romanowna im Jahre 988 Christ und ließ nunmehr durch griechische Baumeister seine damalige Residenz Kiew verschönern. Eins der bedeutendsten Gebäude dieser Stadt war die Kirche der heiligen Sophia. Wie alle ihre Bauten, ihre Fürstensitze und Göttertempel, waren auch die ältesten Kirchen der Russen aus Holz gebaut, erst später treten steinerne auf. Neben Kiew schwang sich im elften Jahrhundert der Freistaat Nowgorod bedeutend empor; auch hier erstand durch byzantinische Baumeister im Jahre 1040 eine Sophienkirche. Eine bemerkenswerthe Erscheinung bilden die Höhlenklöster, von welchen das zu Kiew, dessen Gründung in das elfte Jahrhundert fällt, eins der bedeutendsten ist. Ein Geistlicher aus Berestow, Hilarion, grub sich am Ufer des Dniepr im finstern Walde eine Höhle, um ungestörter seinen frommen Uebungen obliegen zu können. Als er im Jahre 1051 durch Jaroslaw zum Metropoliten eingesetzt worden war, nahm ein auf dem Berge Athos geweihter Mönch, Anton, die verlassene Höhle in Besitz, die er mit Hilfe von andern frommen Männern, die sich um ihn sammelten, erweiterte und mit andern Höhlen in Verbindung setzte. Da die Zahl der Mönche sich bedeutend mehrte, schenkte ihnen der Großfürst Isiaslaw den ganzen über den Höhlen befindlichen Berg, auf welchem bald eine Kirche erbaut wurde, welche die Mächtigen und Frommen reichlich beschenkten. Von hier aus zogen die Mönche in die Welt, die Heiden zu lehren, und begeisterten Bojaren und Fürsten für ihre Anstalt, deren Ruf sich weit verbreitete. Trotz vielfacher Verwüstungen erhob sich das Kloster immer von Neuem und ist mit seinen 8 Kirchen und dem hohen Glockenthurm ein bedeutendes Denkmal der Vorzeit. Zu dem unterirdischen Kloster führt von dem obern Bau ein bedeckter Gang bis in die Nähe des Dniepr, wo die Höhle des Hilarion den Eingang bildet. Es besteht aus zwei abgesonderten Katakomben, beide sind lange, vielfach gewundene Gänge, in deren Seiten Mönchszellen, Nischen, Capellen und Kirchen ausmünden; auch ein Speisesaal für die Mönche ist in den grauen Sandstein eingearbeitet. Die Kirchen werden von rohen Marmorsäulen und Gewölben gestützt. Ein ähnliches Höhlenkloster befindet sich bei Pskoff und ein neueres (das Uspenskimonastir) unweit von Sympheropol.

Im Jahre 1304 wurde das im Jahre 1147 von dem Großfürsten Jurje Dolgorucki von Kiew gegründete, 1280 durch die Mongolen gänzlich zerstörte und dann von dem Großfürsten Daniel Alexandrowitsch wieder aufgebaute Moskau die Residenz der russischen Großfürsten, die es bald mit Prachtbauten ausschmückten. So ward 1326 auf dem Kreml der Grundstein zur Kirche der Verklärung der Mutter

Gottes gelegt und etwa 60 Jahre später der Bau des Schlosses, welches früher ganz von Holz gewesen war, in Stein vollendet. Die Herrschaft der Mongolen in Rußland von 1237 bis 1477 war dem Aufblühen der Künste nicht förderlich; als aber Iwan I. Wassiljewitsch (1462—1505) die Mongolen vertrieben hatte, schmückte er sowohl wie seine Nachfolger die Residenz mit prächtigen Bauten, welche den spätern vorzugsweise als Muster dienten.

Durch hohes Alterthum ausgezeichnet ist das Kloster des heiligen Jurij (Georg) am Wolchow bei Nowgorod, welches gigantische Mauern umschließen. Es hat außerhalb vergoldete Kuppeln, von welchen vergoldete Ketten herabhängen; im Innern der Kirche geht von der Kuppel bis zum Fußboden herab eine in Bronze vergoldete Vorwand des Allerheiligsten und nimmt die ganze Breite des hohen Chores ein. Dieser Ikonostas (Bilderwand) mit seinen Figuren, Büsten, Bildern und Verzierungen ist von Metall getrieben, eben so die kolossale Silbergestalt des heiligen Georg mit dem Schwerte von gediegenem Golde, dessen Griff und Schwertgurt reich mit Edelsteinen besetzt ist. Mit Spiegeltafeln bedeckt strahlen die Häupter von Christus und Maria in Kronen, Diademen und Nimbus von Diamanten, Smaragden, Topasen, Rubinen, Amethysten und Perlen seltener Größe; vor dieser Prachtwand, den Stufen und der Thür zum Altar erheben sich kolossale Candelaber, und nicht weniger reich an plastischer Arbeit sind die zierlichen Galerieen und Balustraden umher. Aus neuerer Zeit ist dagegen die Mosaik von colorirten und gemusterten Eisengußplatten, welche den Fußboden bildet. Der Altar im Heiligthume ist von Marmor, seine Verzierungen vergoldete und getriebene Silbertäfelungen. Eben so geschmückt sind Baldachin, Tabernakel, Girandolen, Betpult und Reliquienschreine. Der Glockenthurm steht, wie bei allen russischen Kirchen, zur Seite des Hauptgebäudes.

In Moskau befindet sich eine um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von Iwan IV. Wassiljewitsch erbaute Kirche vor dem heiligen Thore des Kreml, der schützenden Mutter Gottes geweiht, an welcher kein Theil dem andern gleich ist; alle Thürme, alle Kuppeln sind phantastisch geformt und geschmückt, dagegen ist der eigentliche Bau gegen die ungeheuern vielfach mit Ketten behangenen Kuppeln so niedrig, daß er ganz unter ihrer Last erdrückt erscheint. Iwan, der Schreckliche genannt, ließ dem unglücklichen Baumeister die Augen ausstechen, damit er kein zweites Wunderwerk der Art erbauen könne. — Eine weitere Ausbildung erreichte der Baustyl nicht, denn durch Peter den Großen wurde in Rußland die italienische Architektur herrschend und die nationale Bauweise verschwindet je mehr und mehr. Bis auf Peter den Großen aber wurden die Kirchen der Russen sämmtlich in Einem Style gebaut, welchem die Kirche der heiligen Sophia in Constantinopel zur Grundlage diente. Die ältern Kirchen haben außerordentlich dicke und niedrige Mauern, sind klein und dunkel. Aus dem Dache erheben sich, als symbolische Andeutung Christi und der vier Evangelisten, 5 Kuppeln in halbkugeliger, ei- oder birnenartig geschweifter Form, von welchen die mittelste größere die andern überragt. Jede Kuppel endigt in eine hohe Spitze, auf welcher ein mit Ketten umhangenes Kreuz auf einem Halbmonde steht. Gewöhnlich sind die Kuppeln hell grasgrün oder zinnoberroth angestrichen, zuweilen auch versilbert und vergoldet, auch wohl verschiedenartig gemustert. Einige der Mittelkuppeln verlängern sich in einen zwiebelartig emporwachsenden Thurm, seltener sind sie in pyramidaler Treppenform angelegt, zuweilen verlängern sich auch die Nebenkuppeln in Thürmchen, die aber weder Uhren noch Glocken tragen, sondern nur zum Schmucke dienen. Die kleinrussischen Kirchen sind lange Gebäude, in deren Mitte der Hauptthurm steht; zu beiden Seiten befindet sich ein kleinerer Thurm, welche Anordnung auf die Dreieinigkeit deutet. Zur Seite steht der Thurm für die Glocken, entweder

durch einen langen Gang mit dem Hauptgebäude verbunden oder ganz isolirt. Der größte derartige Glockenthurm Rußlands ist der Iwan Welikoi, der gemeinschaftliche Glockenthurm aller Kirchen des Kreml. Im Jahre 1600, zur Zeit einer Pest, durch die Armen aufgeführt, ist er 266 Fuß hoch und hat eine mit Goldblech bedeckte Kuppel von 37 Fuß Höhe, auf welcher ein 18 Fuß hohes vergoldetes Kreuz steht. Das Innere der Kirchen ist durchgängig durch den Ikonostas in zwei Theile geschieden; der größere, ohne Sitzplätze oder irgend abgesonderte Räume für Vornehm und Gering, ist für die Gemeinde bestimmt, der kleinere, das Allerheiligste, enthält den Altar. Das Innere der Kuppeln ist immer gemalt oder auch mit Mosaik ausgeschmückt, die mittlere Kuppel ruht gewöhnlich auf vier übermäßig starken Pfeilern.

Die neuern Kirchen werden im Style der alten erbaut, nur sind die Fenster größer, die Räume weiter und heller, die Tragepfeiler schlanker. Statt der Gemälde ist die Kuppel meist durch Stuccaturornamente verziert; auch der Halbmond und die Ketten am Kreuze sind in Wegfall gekommen. Die Außenseite der Kuppeln ist mit Kupfer- oder Eisenplatten gedeckt, welche man grün oder blau mit goldenen Sternen anstreicht, zuweilen auch vergoldet und versilbert. Vor dem Eingang der Kirche ist oft eine den Frontispiz tragende Säulenhalle angeordnet, zuweilen umgiebt auch ein Säulengang die ganze Kirche.

Da die ältern Bauwerke Rußlands sehr wenig bekannt sind, so glauben wir, daß es unsern Lesern willkommen ist, wenn wir vier Blätter der Darstellung russischer Architekturen widmen. Pl. 78 giebt in Fig. 1 die Grusinische (Georgische) Kirche der Mutter Gottes zu Moskau, in Fig. 2 die Kirche des heiligen Johannes Bogoslow im Rostowskischen Kreml, von der Ostseite. Fig. 2 auf Pl. 79 ist die Ansicht der letztgenannten Kirche von der Westseite, Fig. 1 eine Darstellung der Kirche des heiligen Nikoláus w Stolpach in Moskau. Auf Pl. 80 geben wir in Fig. 1 die Bojarenstiege im Kreml zu Moskau, in Fig. 2 Nikon's Capelle auf dem Eleonskischen Berge, und Pl. 81 zeigt in Fig. 1 die Weihnachtskirche des Klosters in Wladimir am Kliasma, in Fig. 2 die Kirche des Schutzes der heiligen Jungfrau na Filiach bei Moskau.

Die russische Sculptur konnte sich selbstständig nicht entwickeln, da die Kirche sie nicht in den Kreis ihrer Hilfsmittel zog, sondern sich nur auf die Malerei beschränkte. Wände und Säulen der Kirchen sind von oben bis unten mit Heiligenbildern in ganzer Figur auf blauem oder Goldgrunde dicht bedeckt. Die Bilder auf dem Ikonostas, Scenen aus dem Leben der Heiligen, aus dem Evangelium ꝛc. darstellend, sind oft nur zur Hälfte Oelgemälde und außerdem mit Silberblech überzogen, bei Portraits sind nur Gesicht und Hände gemalt, alles Uebrige ist Metall.

Der Kunststyl der Muhammedaner.

Wie im frühesten Alterthume, mit dem Lauf des Tagesgestirns über die Erde, Kunst, Wissenschaft und Gesittung ihren Weg von Ost nach West nahmen, so sollte in der ersten Hälfte des Mittelalters noch einmal der Orient einen Aufschwung gewinnen und von ihm ein tiefgreifender Einfluß auf das Abendland ausgehen. Ein bis dahin wenig hervortretendes Volk sollte sich plötzlich in den Vordergrund stellen und erobernd vordringen, Throne und Reiche vor sich her umstürzend. Dies Volk waren die Araber, ihr Sporn der Islam, ihr Held Muhammed.

Die Beschaffenheit ihres Landes scheint die Erklärung zu enthalten, warum sie so lange an allen Kämpfen um sie her unbetheiligt geblieben, und in ihrem Schooß dieselben politischen und socialen Einrich-

tungen bewahrt, welche sie aus den Urzeiten der Menschheit mitbrachten. Ein Land, einem Drittheil Europas an Ausdehnung gleich, war doch durch die sichernde Umgebung der See und der Wüste allen Eroberungen glücklich entgangen, Jahrtausende lang konnte ihre Sitte unberührt von fremdem Einfluß sich auf derselben Stufe erhalten. Im Norden und Westen der Halbinsel lebten die Wüstenaraber wie zu Moses Zeiten in Stämmen, mit Viehzucht beschäftigt und, wenn sie überhaupt mit fremden Nationen in Berührung kamen, auf Caravanenhandel beschränkt. Der Süden jedoch und Osten trägt mit Recht den Namen des gesegneten, glücklichen Arabien. Nicht nur die gewöhnlichen Nahrungsmittel des Getreides, sondern auch die köstlichsten Südfrüchte, die gewürzigsten Sträucher, gedeihen hier. Das Leben in diesen Gegenden mußte nothwendig einen anderen, von höherer Bildung zeugenden Charakter annehmen, allein der bei Weitem größte Theil des Landes ist blos zur Viehzucht tauglich und so bleibt der überwiegende Charakter der des Nomadenlebens. Sonderbar genug, daß dieses unstäte Leben in der Wüste mit seiner regelmäßigen Rückkehr auf dieselben Weideplätze, dieses den Wissenschaften abholde Wandern, einen Grad von Begabung und Neigung zur Poesie erzeugt hat und erhält, wie ihn nur wenige Völker romanischen Stammes aufweisen können. Mag dazu die Sprache sich besonders eignen, mag die großartige Einsamkeit der Wüste, die noch mehr als das Weltmeer den Geist dem Irdischen entrückt und zu erhabenen Gefühlen anregt, mögen die heitern hellen Sternennächte, die einzige der Unterhaltung und dem Nachdenken offne Zeit, das Ihrige zu dieser Erscheinung beitragen; wunderbar ist es dennoch, daß fast Alles, was der Araber schreibt, die Form und den Stempel des Gedichtes trägt.

Unter dieser einer hohen religiösen Begeisterung fähigen Nation trat im Beginn des siebenten Jahrhunderts Muhammed mit seiner neuen Lehre auf. Vorbereitet war sein Volk dazu theils durch christliche Sendboten und Flüchtlinge, die dort Duldung fanden, wenn sie auch nicht gerade bekehrten, theils durch Bekanntschaft mit der jüdischen Religion, die aus den ältesten Zeiten herrühren mochte und die Idee eines einzigen Gottes schon manchen Gemüthern nahe brachte. Aber auch Sternenanbeter, Magier und andere Secten hatten ihre Lehren gepredigt, und so war die Religion der Araber ein buntes, gährendes Gemisch. Aus dem religiösen Zustand des Volkes, aus der ungenügenden Kenntniß der christlichen und jüdischen Religion, aus dem phantastischen, poetischen Charakter der Araber entstand nun die Lehre Muhammeds, die aus Judenthum und Christenthum sich Manches aneignete und dies dem sinnlichen Volkscharakter, so wie den klimatischen Bedingungen anpaßte. Gleich wie das mosaische Gesetz, enthält sie Gebräuche und Vorschriften, die über das Morgenland hinaus ihre Bedeutung verlieren, und wendet sich überhaupt mehr an den sinnlichen als an den geistigen Menschen. Hierbei ist das strenge Verbot aller sinnlichen Darstellung um so auffallender; es war hervorgegangen aus der Uebertreibung eines mosaischen Gesetzes und mußte für die Kunst und besonders für die kirchliche Kunst von dem größten Einfluß sein.

Anfangs trugen die Eroberungen der neuen Glaubenshelden einen rein zerstörenden Charakter, die schönsten Denkmale alter Kunst wurden von ihnen verwüstet, selbst literarische Schätze in der ersten Zeit ihres Feuereifers vernichtet. Aber diese Zerstörungswuth legte sich mit der Ausdehnung ihres Gebietes; und als sie einmal in fremden Ländern heimisch sich fühlten, als sie von ihren Kämpfen rastend friedlichen Künsten sich zuwandten, dann ersetzten sie den angerichteten Schaden reichlich. Nicht allein wußten sie die Viehzucht und den Landbau zu einer unglaublichen Höhe zu steigern, so daß namentlich Spanien unter ihrer Herrschaft ein reizender Garten wurde, auch den Wissenschaften, namentlich den nützlichen und insbesondere der Heilkunst lagen sie ob.

Der muhammedanische Kunststyl ist auf sein Vaterland Arabien, welches sogar des Schönen wenig aufzuweisen hat, nicht beschränkt, sondern in allen den Ländern zu suchen, wo die Araber als ansässige Eroberer erscheinen, also in Asien, namentlich in Indien, wo die Neigung zu Bauten stets vorherrschte, in Nord-Afrika, besonders Aegypten, und vorzugsweise in Spanien, wo leider nach der Einnahme von Granada 1494 von den Spaniern manches herrliche Werk zerstört wurde; nach der Eroberung Constantinopels ist dann die Türkei die Vertreterin des Islam geworden. Aber selbst in christlichen Ländern fand die Baukunst der Muhammedaner Nachahmung, und wenn man sich nicht wundern darf, daß auch nach Vertreibung der Mauren in Spanien ihr Styl noch später angewandt wurde, so zeugt von ihrem weitreichenden Einflusse der Dogenpalast zu Venedig, der offenbar in maurischem Geschmacke erbaut ist. Säulenordnungen im antiken Sinne finden sich nirgends an einem maurischen Gebäude, wie wir davon weiter unten noch näher handeln werden; alsdann verbot der Islam in übergroßer Besorgniß vor Rückfall in Götzendienst alle und jede Darstellung menschlicher Gestalten sowohl durch Malerei als durch Sculptur, eine Lücke, welche auch durch den größten Ueberfluß an andern Ornamenten, sowohl an pflanzenartigen, als schematischen, doch nicht hinlänglich ausgefüllt werden konnte. Nur die Schrift war zur Verdeutlichung der Bestimmung eines Monumentes gestattet, gerade da, wo die andern Kunststyle sich mit so vielem Glücke der figürlichen Darstellungen bedient hatten. Die Verbindung der Sculptur mit der Architektur fehlt also hier gänzlich; eben so mit der wahren Malerei, ein Umstand, der auf die Architektur selbst zurückwirken mußte.

Die Architektur folgte, wie immer, zunächst den Bedingungen des Religionscultus. Die Moschee hatte Manches mit den altchristlichen Basiliken gemein; sie bestand aus einem großen viereckigen Raume mit Arcaden umgeben, von denen diejenigen auf der Seite, welche das Heiligthum enthält und wo Priester und Volk ihre Gebete verrichten, in mehrfachen Reihen angeordnet sind. Die einzelnen Schiffe sind von einander nicht abweichend, sondern gleich weit, sie theilen sich also nicht in Haupt- und Nebenschiffe, wie in der christlichen Basilika. Das Heiligthum ist gleichfalls eine Nische, die nach Mecca gerichtet steht; hier wird gewöhnlich der Koran aufbewahrt. Obgleich reich geschmückt, kann doch bei der gleichmäßigen Stellung der Arcaden durch ihre Anordnung keine hervorstechende architektonische Wirkung erreicht werden. Die Decke ist überall wagrecht. Im Vorhofe der Moschee steht stets ein Brunnen (Springbrunnen), zu den religiösen Waschungen vor dem Gebet dienend; darüber ruht auf Arcaden eine kleine gewölbte Kuppel. Die umschließende Mauer hat im Aeußern nichts Auszeichnendes, außer den Thoren, der Zinnenbekrönung und dem schlanken Thurme, dem sogenannten Minaret, von welchem herab der Muezim die Gläubigen zum Gebete ruft. Später wurde es Sitte, mit der Moschee das Grabmal des Erbauers zu verbinden, eine Anordnung, welche der ursprünglich einfachen Anlage mehr Abwechselung gab.

In einer zweiten, späteren Hauptform der Moscheen erscheint der Hauptraum wie bei den arabischen Moscheen durch eine Kuppel überdeckt, auch die Nebenräume sind überwölbt und das Ganze ähnlich wie in den byzantinischen Kirchen angeordnet. Das Gebäude umgiebt ein Vorhof mit Arcaden, deren Decken kleine Kuppeln für jede einzelne Bogenstellung, also eben so viele Kuppeln wie Arcaden bilden. Zwei, auch vier Minarete an den Ecken, auch wohl ihrer sechs, geben dem ganzen Bau noch mehr Mannigfaltigkeit. Diese Art der Anordnung findet sich mehr in den östlichen Ländern, welche den Muhammedanern sich unterwarfen, die früher beschriebene Einrichtung dagegen herrscht in den westlichen.

Die Gestalt der arabischen Kuppel ist eine gedrückte, birnförmige, oder, wenn man will, im Durchschnitt ein Dreiviertelkreis mit nach oben auslaufender Spitze, fast wie ein türkischer Kriegsturban gestaltet. Die Form des Bogens ist häufig der Spitzbogen, auch der geschweifte Spitzbogen, der sogenannte Eselsrücken oder Kielbogen sowohl in gedrückter als in hoher Form; der charakteristischste Bogen hat aber die sogenannte Hufeisenform und fand vorzugsweise in den westlichen Gegenden bei den maurischen Bauten Anwendung. Seine Aehnlichkeit mit einem Hufeisen bezieht sich gewiß auf eine symbolische Bedeutung, wie auch die arabische Kuppel vielleicht nicht zufällig einem Kriegsturbane gleicht. Eben so finden wir Bogenstellungen verschiedener Form, die Säulen, welche Bogen tragen, sind meistens kürzer als diejenigen, welche Holzdecken unterstützen, und es zeigen sich Pfeiler von solcher Schlankheit, daß jede Aehnlichkeit mit den antiken Säulenordnungen verschwindet, es erinnert vielmehr das Ganze an einen versteinerten Zeltbau, dessen schlanke Unterstützungen die Zeltdecke und die Zeltwände, aus reichen Gehängen und Teppichen bestehend, tragen; denn aller Zierrath ist bunt, reich, schlank und der Schmuck der Wände und Wölbungen gleicht wirklich vollkommen reich gestickten Teppichen, auf welchen von andern Verzierungen eingeschlossen oder zwischen denselben, sich die Sprüche des Korans befinden. Die Fenster sind klein und haben rahmenartige Einschließungen der Bogen und Flächen. Werden die Räume durch Kuppeln überdeckt, so geschieht die Beleuchtung meist durch Oberlichter. Die Dächer, mit Ausnahme der Kuppeln, sind wie im ganzen Orient platt.

Die Consequenz griechischer Architektur, in welcher sich jeder Theil organisch aus dem andern entwickelte, dürfen wir dabei nicht zum Maßstabe nehmen, wohl aber zeigen namentlich die maurischen Bauten in Spanien eine phantastische Pracht und eine Gluth des Farbenspieles, daß uns die Paläste aus den Mährchen von tausend und einer Nacht vergegenwärtigt werden, so spärlich auch die Ueberreste sein mögen. Bei den älteren Bauwerken dieses Styls finden sich an den Säulen noch gewisse Anklänge an antike Form, allein bei den späteren hören diese auf und sie gestalten sich ganz eigenthümlich, ganz im Zusammenhange mit den übrigen Ornamenten.

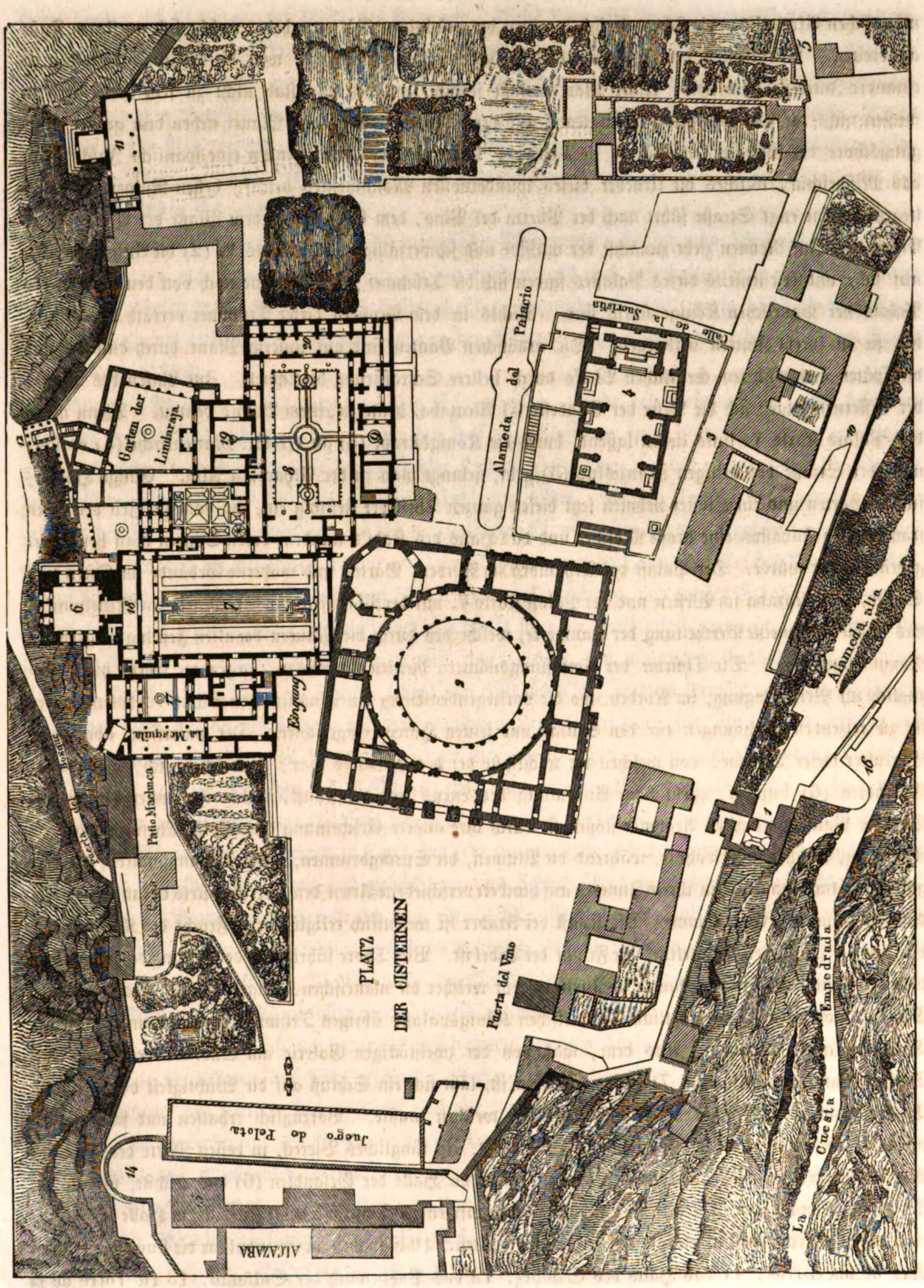
Eins der ältesten maurischen Bauwerke in Spanien ist die große Moschee zu Cordova, deren Bau im Jahre 786 n. Chr. unter dem Begründer des ommajadischen Kalifats, Abderrhaman I., begonnen wurde. Der ursprüngliche Bau bestand aus sieben Arcadengängen, die Nachfolger des Begründers erweiterten jedoch die Moschee bis gegen die Mitte des elften Jahrhunderts so, daß zuletzt 19 Säulenschiffe mit über 1000 Säulen entstanden. Das ganze Bauwerk, ein Rechteck von 515 rhein. Fuß Länge und 392 rhein. Fuß Breite, zeigt in seinem westlichen Theile das ursprüngliche, regelmäßig in sich abgeschlossene Monument, während der östliche Theil ein augenscheinlicher, schlecht zu dem Plane passender Zusatz ist. Niedrige Mauern von enormer Festigkeit geben dem Aeußern den Anschein einer zinnengekrönten Festung. Die natürliche Steigung des Terrains von Nord nach Süd machte gewaltige Unterbauten von Quadern nothwendig, worauf die südliche Umfassungsmauer der Moschee ruht. Nach Norden zu verlaufen die Unterbauten, welche gegen Osten und Westen als schmale Terrassen neben dem Gebäude hinziehen, allmählig in das Niveau des Bodens. Im Grundriß der Moschee erkennt man leicht die altchristliche Basilika mit ihrem Atrium, Hauptschiff und Allerheiligsten, nur wurden an diese Grundform zu beiden Seiten des Hauptschiffes die große Menge gleichlaufender Seitenschiffe angeschlossen. Die 19 Schiffe der Moschee, von Norden nach Süden fortlaufend, stoßen auf den Hof, mit welchem sie durch große Thüren in Verbindung stehen. 35 andere Schiffe von geringerer Breite durchschneiden die ersteren rechtwinkelig von Osten nach Westen.

Die Säulen, theils von antiken Gebäuden entnommen, theils ihnen nachgebildet, sind kurz und durch hufeisenförmige Bogen oberhalb verbunden. Ueber den Säulen und zwischen den Anfängen dieser Bogen stehen, um eine größere Höhe zu erreichen, viereckige Pfeiler, welche oberhalb durch halbkreisförmige Bogen verbunden sind. Auf letzteren ruht die flache Decke, nur 35 Fuß über dem Fußboden erhaben. Diese Einrichtung ging durch das ganze Innere und nur in dem Raume bei der kleinen Capelle, in welcher der Koran aufbewahrt ward, war die Moschee reicher ausgeschmückt. Die ehernen Flügel des Portals waren mit Goldplatten überzogen; die Thüren zu der kleinen Capelle bestanden ganz aus Gold, der Fußboden der letztern aus Silber. Unsere Pl. 82 gewährt einen Blick auf das Mirab, die Wand vor dem Allerheiligsten der Moschee, welche den Kiblah genannten Punkt in der Richtung der Kaaba von Mecca anzeigt. Die breite Archivolte der nach dem Sanctuarium führenden Thür ist in keilartige Felder abgetheilt, welche in regelmäßigem Farbenwechsel die reichste Mannigfaltigkeit an Mosaiken zeigen; eine kufische Inschrift auf breitem blauen Bande umrahmt die Archivolte, welche von mehreren verzierten Simswerken umgeben ist. Darüber befinden sich Bogenstellungen von Bogen aus mehreren Kreisstücken und den Raum zwischen diesen Arcaden bedecken die anmuthigsten Ornamente. Die Halle des Gebets (Maksurah) vor dem Mirab bildete ein längliches Viereck, das auf drei Seiten von Arcaden in Hufeisenform und mit Bogen aus mehreren Kreisstücken begrenzt wird. Zwei Reihen Säulen von rothgeädertem Marmor und Verdantico unterstützen diese Arcaden. Den ganzen genannten Theil der Moschee bedeckt eine mit Mosaikarbeit überzogene Kuppel, die sich seit neun Jahrhunderten unversehrt erhalten hat. Nichts konnte über den zauberischen Eindruck gehen, wenn während der Gebetsstunden nach Sonnenuntergang oder vor Tagesanbruch die Moschee durch die Tausende von silbernen Lampen und Kerzen erleuchtet war, deren Lichtströme sich auf die wundersame Bogenarchitektur und die glänzenden Decken ergossen. Bei der Einrichtung zu einer christlichen Kirche hat diese Moschee mancherlei Veränderungen erfahren; so wurde ein besonderer Altar und ein Sanctuarium hineingebaut, wodurch das interessante Ensemble dieses Hauptdenkmals aus der glänzendsten Periode der Araberherrschaft in Spanien zerstört und das Signal zu einer Unzahl anderer Unbilden gegeben wurde. Wenige Meilen von Cordova lag der von Abderrhaman III. zwischen 936 und 976 für seine Favoritin erbaute Prachtpalast Zara. Es ist keine Spur mehr davon vorhanden, aber die arabischen Schriftsteller schildern ihn als das Höchste, was Pracht und Glanz hervorzubringen vermochte.

Viele zerstreute maurische Monumente finden sich an der Ostküste Spaniens, welchen Theil des Landes die Mauren am längsten behaupteten, bis sie mit dem Königreiche Granada auch hier die Herrschaft verloren.

Diejenigen Ueberreste maurischer Baukunst, welche am meisten geeignet sind, uns einen deutlichen Begriff eines zusammenhängenden Ganzen dieser Architektur zu geben, bestehen in dem 1213 bis 1338 erbauten Königspalast der Alhambra zu G r a n a d a. Der äußere Anblick zeigt nur feste, 18 Fuß dicke Mauern und Thürme, dagegen entfalten sich in den innern Räumen Höfe, Gärten mit Springbrunnen, Hallen, kühle Säle, Baderäume, Balcone mit der Aussicht auf Granada und die Schneegebirge. Der Maßstab ist durchweg eher klein als groß, die Säulchen stehen einzeln oder paarweise und tragen die wie mit Teppichen decorirten Mauern.

Die Alhambra (das rothe Schloß) beherrscht den Gipfel eines Plateaus von über drei Viertelstunden Umfang, welches sich an dem einen Ende von Granada erhebt und die Stadt dominirt. Mauern mit Thürmen umschließen das Terrain und erscheinen im Norden wie Verlängerungen der Seiten dieser musel-


Garten der Lindaraja
La Mesquita
Patio Machuca
Eingang
PLATZ DER CISTERNEN
Puerta del Vino
Juego de Pelota
ALCAZABA
Alameda del Palacio
Calle de la Sacristia
Alameda alta
La Cuesta Empedrada

männischen Akropolis, die sich malerisch inmitten der prächtigen Gärten erhebt, welche sich an ihrem Fuße ausbreiten. Wir theilen den Grundriß der Gebäude in Holzschnitt mit, weil die Stellung derselben zu einander Interesse darbietet. Unser Plan umfaßt jedoch, um den Maßstab nicht zu sehr verkleinern zu müssen nicht die Gesammtheit des Plateaus und der Mauern. Auf einer Mauer neben dem großen Eingangsthore der Gerechtigkeit (Puerta de Justicia, 1) erinnert den Eintretenden eine spanische Inschrift an das Mißgeschick, welches die Urheber dieses wundervollen Monumentes betraf, dessen Ruinen vor ihm liegen. Eine enge Straße führt nach der Puerta del Vino, dem Eingang zu dem Platze der Algiben oder Cisternen. Zur Rechten zieht zunächst der massive und schwerfällige Palast Karls V. (2) die Aufmerksamkeit auf sich, und erst jenseits dieses Palastes finden sich die Trümmer, welche heute noch von den Ruinen des Palais der maurischen Könige übrig sind. Nichts in dem Aeußern dieser Trümmer verräth den Glanz, den sie in ihrem Innern verbargen. Die arabischen Bauten sind auf unserm Plane durch dunklere und die später ausgeführten christlichen Werke durch hellere Schraffirung bezeichnet. Zur Linken des Platzes der Cisternen zeigen sich die Reste der Citadelle El Alcazaba, heute zu einem Bagno benutzt. Wenn man, das Palais Karls V. links liegen lassend, durch die Königsstraße (3) an der St. Marienkirche (4) vorüber nach der Straße des heiligen Franziskus (5) geht, gelangt man zu der Alhambra Alta. Einige Häuser, schöne Gärten und ein Kloster nehmen jetzt diesen ganzen Theil der Festung ein, wo noch zur Zeit der ersten französischen Invasion eine große Moschee und das Haus des Kadi's standen, deren Spuren man heute vergebens suchen würde. Der Palast der Alhambra im Norden, Gärten und moderne Gebäude im Osten und Süden, der Alcazaba im Westen und der Palast Karls V. mit der Pfarrkirche zu St. Maria im Mittelpunkte, das ist die allgemeine Vertheilung der Bauwerke, welche den durch die Mauern der alten Festung umgrenzten Raum einnehmen. Die Thürme der Umfassungsmauern dienten im Süden, gegen die Ebene hin, vorzüglich zur Vertheidigung, im Norden, wo die vorliegenden Berge einen natürlichen Schutz darboten, waren sie zu reizenden Wohnungen für den Sultan und seinen Harem eingerichtet. Der malerische, aber ernste Charakter dieser Thürme, von welchen der wichtigste der des Comares war, in welchem sich die Halle der Gesandten (6) befindet, giebt keine Andeutung des Luxus und der Kunst, welche ihr Inneres verzieren. Wie die Paläste der alten Aegypter flößen sie durch ihre äußere Erscheinung dem Volke Ehrfurcht vor dem König ein, welcher sie bewohnte, während die Blumen, die Springbrunnen, die Porzellanmosaiken, die vergoldeten Stuckornamente in ihrem Inneren auf hundert verschiedene Arten den Herrscher stets daran erinnerten, daß sein Glück von Gott komme. Die Kunst der Araber ist wesentlich religiös, eine Frucht des Korans, wie dies bei der gothischen Architektur eine Frucht der Bibel ist. Vier Thore führten zu der Festung der Alhambra, das wichtigste davon ist die Puerta de Justicia, vor welcher die maurischen Könige öffentlich Recht sprachen. Die jetzt noch von dem eigentlichen maurischen Königspalaste übrigen Trümmer sind nur ein sehr kleiner Theil des alten Palastes. Aus dem, was von der zweistöckigen Galerie am Südende des Hofes des Teiches (Patio de la Alberca, 7) noch vorhanden ist, läßt sich ein Schluß auf die Wichtigkeit des zerstörten Theiles machen, welcher dem Palaste Karls V. weichen mußte. Vorzüglich erhalten und schön ist der berühmte Löwenhof (Patio de los leones, 8, Bl. 83), ein längliches Viereck, in dessen Mitte der prächtige Löwenspringbrunnen steht. Unter den Gemächern ist die Halle der Gesandten (6) das reichste, sie befindet sich in einem mächtigen über den Felsenabhang hinaustretenden Thurme; dagegen hat die Halle der Abenceragen (9) durch eine Pulverexplosion leider sehr gelitten. 10 ist in unserm Grundplane die Puerta del Carril oder de los Carros, 11 das Haus des Sanchez, 12 das Putzgemach der Sultanin, 13 die Torre de la

Carrichuela, 14 El Cubo, 15 Torre del Omenage, 16 El Pilar del Emperador, 17 der Patio de la Mesquita, 18 der Saal der Barke, 19 der Schwesternsaal, 20 der Gerichtssaal. Kaiser Karl V., der seine Residenz nach der Alhambra verlegen wollte, begann im sechzehnten Jahrhundert auf derselben den Bau eines bedeutenden Palastes, wodurch, wie schon erwähnt, der größte Theil des alten maurischen Baues zerstört wurde. Von der Alhambra wird ein anderes sehr schönes maurisches Monument, das Generalife, durch eine Schlucht getrennt. Es besteht in einem sehr zierlichen Gartenpavillon mit einem Porticus, der dessen vorzüglichsten Schmuck bildet.

Auch in Sevilla befinden sich höchst interessante Monumente; sie sind zum Theil erst in christlicher Zeit erbaut, wo man aber die maurischen Formen größtentheils noch beibehalten hatte. So namentlich der Alcazar (königliches Schloß), die ehemalige Residenz maurischer Könige, worin 1478 die Inquisition ihr erstes Tribunal errichtete, zum Theil noch von den Mauren, zum Theil später erbaut, und der Palast Medina Coeli (1520).

Auch die Moscheen in Aegypten haben Säulenhallen, welche den Hof umgeben, ohne besondere Tiefe des Heiligthums und ohne immer gegen den Hof abgeschlossen zu sein. Kuppeln kommen gewöhnlich nur bei Moscheen vor, bei denen die turbanförmige Kuppel, eben so wie auf den gewöhnlichen Grabsteinen der türkischen Kirchhöfe der Turban, die obere Endigung bildet. An den Arcaden sieht man fast durchgehends den Spitzbogen angewendet. Zu den vorzüglichsten Monumenten Aegyptens gehören: der Nilmesser auf der Insel Rodah bei Alt-Kairo, erbaut im Jahre 719, erneuert 821, und die Moschee Amru zu Kairo, erbaut 643 bis 714, nach dem Brande von 897 erneuert. Die Säulen, von antiken Gebäuden genommen, tragen hohe und breite Spitzbogen, die jedoch nur wenig über die Kreislinie hinausreichen, mit hufeisenförmigem Ansatz. Der Styl ist im Ganzen weit roher als an den maurischen Gebäuden in Spanien. Auch die Moschee Ebn Tulun zu Kairo, erbaut von 876 bis 878, verdient Erwähnung, da bei ihr die Spitzbogen nicht, wie bei den übrigen muhammedanischen Denkmälern jener Zeit, auf Säulen, sondern auf starken gemauerten Pfeilern von länglich viereckiger Grundform ruhen. Nur ausnahmsweise erscheint an dieser Moschee der Hufeisenbogen. Das Minaret steht nicht, wie gewöhnlich, in einer Ecke des Gebäudes, sondern mitten vor der Nordseite; es erhebt sich aus einem viereckigen Unterbau rund mit einer offenen Spiraltreppe. Die Minarets der Moscheen zu Kairo sind sehr mannigfaltig gebildet: gewöhnlich steigen sie unten viereckig aus dem Gebäude empor und gehen dann ins Achteck über; in mehreren Geschossen haben sie Galerien und im Ganzen verjüngen sie sich nach oben. Wie alle muhammedanischen Städte ist auch Kairo reich an öffentlichen Brunnen; sie sind meist zierlich geformt, oben mit einer Kuppel bedeckt, bunt und reich geschmückt. Unsere Pl. 84 giebt die Ansicht der großen Straße des Moristan zu Kairo. Moscheen, Brunnen, die Wittwensitze vornehmer Türkinnen, Kaufläden der mannigfaltigsten Art zieren diese Straße, auf welcher sich im bunten Gemisch ihrer Trachten Türken, Araber, Kopten und Juden drängen. Die Vornehmen auf reich geschirrten Pferden, denen Vorläufer einen Weg durch die Menge bahnen, Frauen, auf Eseln in hohen Sätteln reitend, damit sie die Berührung mit den Vorübergehenden vermeiden, Wasserverkäufer, Kaufleute der verschiedensten Art, Ausrufer, die dem Meistbietenden ihre Waaren zuschlagen, Musikanten, Geschichtenerzähler vor den Kaffeehäusern, Caravanen, die nach den verschiedensten Punkten Afrikas abgehen oder von ihnen kommen, die prächtigen Moscheen mit den kühnen Kuppeln, die schlanken zierlichen Minarets, alles das giebt dieser Straße das außerordentlichste und charakteristischste Ansehen. Unsere Abbildung zeigt zur Linken einen Theil der prachtvollen Moschee Kaloum

oder des großen Moristan (Hospital), welches Kaloum im Jahre 1319 erbauen ließ. In dem Moristan zu Damascus hatte er einst seine Gesundheit wiedererlangt und deshalb das Gelübde gethan, zu Kairo ein ähnliches Gebäude zu begründen. Dieses großartige Bauwerk enthält ein Hospital für beide Geschlechter, eine Moschee und unter der Kuppel, nahe dem Minaret, welches sich im Hintergrunde unserer Darstellung zeigt, das Grabmal des Kaloum, welches überaus reich decorirt ist. Auf Pl. 85 geben wir in dem Hofe der Moschee El Moyed ein Beispiel der Spitzbogenarchitektur der Araber. Der Hof ist von einem doppelten Porticus umgeben. Im Mittelpunkte sieht man den Brunnen für die vorgeschriebenen Waschungen, der durch einen kleinen Pavillon beschützt und von einer Sykomore beschattet wird.

Die große Moschee in Damascus zeigt im Grundriß einen Hof mit Säulenhallen umher. Die Moschee el Haram zu Jerusalem, auf dem Berge Moriah auf der Stelle des Salomonischen Tempels schon unter dem Kalifen Omar erbaut (637), bildet einen Kuppelbau, außen achteckig, innen rund; der Hauptraum des Innern ist von zwei Säulenkreisen umgeben.

Sicilien eroberten die Araber im Jahre 827 und behaupteten diese Insel bis zum Ende des elften Jahrhunderts. Zwei Schlösser in der Nähe von Palermo haben sich aus der Zeit ihrer Herrschaft erhalten, Zisa und Cuba. Es sind hohe kubische Mauern mit Erkerthürmen an den Seiten, die Außenwände mit flachen spitzbogigen Nischen versehen, in der Mitte des Innern eine reichgeschmückte Halle oder einen Hof enthaltend.

Bei den muhammedanischen Bauten zu Constantinopel, welche der spätern Zeit dieses Styls angehören, herrscht der Kuppelbau vor, was hauptsächlich seinen Grund darin haben mag, daß die mit Kuppeln bekrönte Sophienkirche, welche man vorfand, durch Mahomed II. (1453) zu einer Moschee geweiht wurde. Ueberdies stand ein griechischer Architekt in Mahomeds Diensten, welcher dessen Bauten ausführte. Wie bei der Sophienkirche schließen sich der Hauptkuppel des Mittelraumes Halbkuppeln an den Seiten an, und vier, auch sechs Minarets, wie bei der Moschee Achmeds, schmücken den Bau. Die Moschee der Sultanin Valide, aus dem siebzehnten Jahrhunderte, ist im Innern ganz mit persischem Porzellan bekleidet. Constantinopel zählt 346 Moscheen und davon 74 von Bedeutung.

Vorzüglich reich und glänzend tritt der arabische Styl in Persien und namentlich in Indien auf. In Delhi, der Residenz der Patanen-Dynastie, welches 1399 durch Timur erobert und geplündert wurde, herrscht der Kuppelbau vor und man bemerkt ebenfalls viele säulenartige Monumente, welche zuweilen mit Säulenkränzen geschmückt sind. Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wurde das Reich des großen Moguls gegründet und die unter den Herrschern dieser Dynastie errichteten Monumente gehören zu dem Schönsten und Großartigsten, was muhamedanische Kunst aufzuweisen hat. Gleichzeitig bemerkt man entschiedenes Einwirken indischer Formengestaltung. Die Bogenform ist durchgehends die des Spitzbogens, der gewöhnlich als flacher Eselsrücken geformt ist, und von viereckigen Pfeilern getragen wird; das Dach ragt weit über und ist ähnlich dem altindischen Schattendache. Berühmt sind die Bauten in Delhi und Agra, namentlich das Mausoleum Akbar's zu Secundra bei Agra. Zu Delhi erbaute Schah Jehan einen Palast mit größter Pracht; in dem Audienzsaale desselben stand der berühmte Pfauenthron aus Gold, mit den kostbarsten Edelsteinen bedeckt; außer diesem Prachtbau errichtete Jehan vierzig Moscheen und unter ihnen die sogenannte große Moschee, welche an Pracht alle übrigen überstrahlte. Nicht minder prachtvoll und großartig ist das Mausoleum, welches er seiner Favorit-Sultanin Nurjehan in der Nähe

von Agra erbaute; es hatte den Namen Taje Mahal, d. h. Wunder der Welt, oder Diamant des Serails. Andere Paläste, Grabmäler und Moscheen finden sich zu Allahabad, Mutra, Juanpore, Ahmedabad rc.

In Persien zeichnen sich die durch Schah Abbas den Großen zu Ispahan ausgeführten Bauten aus, wie der große Maidan, ein viereckiger Platz von 2600 Fuß Länge und 700 Fuß Breite, zu kriegerischen Uebungen und Schaustellungen bestimmt, rings von den Hallen eines prächtigen Bazars umgeben und auf jeder Seite durch ein mächtiges Gebäude begrenzt. Auf der obern Seite, durch einen besondern Vorhof abgetrennt, liegt die große Moschee, gegenüber eine kleinere, auf jeder der beiden andern Seiten eine kolossale Prachtpforte. In den Decorationen des königlichen Palastes von Ispahan entfaltet sich der ganze mährchenhafte Reichthum einer orientalischen Phantasie, der auch die kostbarsten Mittel zu Gebote stehen.

Von einer Sculptur und Malerei der Muhammedaner kann nicht die Rede sein, aus dem schon angeführten Grunde, daß es nach den Lehren des Islam verboten war, menschliche Gestalten, geschweige denn ein Bild der Gottheit oder der Engel, zu entwerfen. Alles beschränkt sich auf decorative Verschönerung der Architektur in den gesteckten Grenzen, auf Anfertigung von Geräthen aller Art und verzierter Stoffe; Reichthum muß die Mannigfaltigkeit ersetzen, die Wiederholung spielt eine große Rolle. Ein Hauptsymbol wurde der Halbmond, welcher auf allen Moscheen, so wie auf der Reichsfahne prangt. Aber auch in dieser Beschränkung läßt sich den muhammedanischen Künstlern weder Sinn für Form noch Farbe absprechen, und in ihrer Art sehr fein ausgebildet ist ihre Kunst des Ornaments. Ihre Geräthe, insbesondere die Waffen, zeichnen sich durch schöne Formen aus und erregen, eben so wie ihre Teppiche, in hohem Grade die Aufmerksamkeit der Abendländer. Was aber die muhammedanischen Völker heutigestags hervorbringen, ist nur Nachklang oder Wiederholung älterer Kunstübung, denn wiederum steht hier Alles fest, wie vor dem Erscheinen des Islam.

Fassen wir den Charakter moslemitischer Kunst, in welcher die Architektur bei weitem die Hauptrolle spielt, zusammen, so finden wir überhaupt in ihr das Ornament vorherrschend, denn ihre charakteristischen Formen, der Kielbogen und die Hufeisenform, gehen keineswegs aus der Construction natürlich hervor, sondern dürften derselben eher widersprechen. Während diese Architektur weder den höheren Forderungen der Construction, noch der wahren Kunstschönheit, denn diese muß sich eng an jene anlehnen, Genüge thut, imponirt sie doch in hohem Grade durch Umfang und Reichthum, durch phantastische Formen und durch Solidität der Ausführung in allen Theilen, durch eine gleiche Verschwendung an edlem Material, namentlich auch reicher Vergoldung und an Arbeit: sie ist recht eigentlich eine Architektur der Pracht und — der Despotie.

Der romanische Kunststyl.

Wenn die Kunst des Zeitraumes vom 10. bis ins 13. Jahrhundert mit dem Namen der romanischen bezeichnet wird, so hat dies guten Grund und volle Berechtigung. Die germanischen Staaten außerhalb Deutschlands, schon längst mit den besiegten Völkern in Spanien, Italien, Frankreich vermischt, hatten bereits ihre germanische Nationalität verloren und sich in Sitte, Sprache und Religion den Ureinwohnern angeschlossen. In England unterdrückte der französisch redende Stamm der Normannen die germanischen Angelsachsen. Allein noch lagen diese Staaten in einem Stadium der Gestaltung und die Hingebung der Eroberer an die Besiegten fand nicht in der Weise statt, daß nicht auch ihre Sitten, ihre Sprache auf die

vorgefundenen, römischen Ursprungs, einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hätten. Vielmehr entwickelte sich aus der Vermischung dieser verschiedenen Elemente schließlich ein beide Nationalitäten verrathender, dennoch aber von beiden verschiedener Charakter einer neuen Nationalität. Die Sprache dieser Völker war weder ein Römisch oder Lateinisch, noch Germanisch, sondern ein fortwährend sich umgestaltendes Gemisch beider, das sich namentlich im Spanischen lange als Volksmundart erhielt und mit dem Namen romanisch bezeichnet wird. Wir könnten also die Periode als diejenige bezeichnen, in welcher die Nationalitäten und die Sprachen der westlichen Völker Europa's eine festere Gestaltung und schärfere Züge gewannen. Die höhere Bildung hatte gleichwohl in dieser Zeit einen vorherrschend römischen Charakter und der Einfluß, welchen Rom als Sitz des Papstthums auf Westeuropa ausübte, war nicht geringer, als der früher vom Kaiserreiche ausgegangene. Deutschland, nicht vermischt mit fremden Völkern, hat in Sitte und Sprache natürlich sein nationales Gepräge behalten, doch war auch hier während dieses Zeitraumes die enge Verbindung Italiens und Deutschlands nicht ohne Folgen, und wenn auch die Volkssprache deutsch blieb, bediente man sich doch fast lediglich der lateinischen als der Schriftsprache, namentlich in dem Zeitalter der Ottonen, die, wenngleich echt vaterländischer Gesinnung, doch durch fortwährenden Verkehr mit Rom und Constantinopel fremdem Geschmack huldigten, so daß die Geistlichkeit als hauptsächliche Vertreterin römischer Interessen selbst den Stoff deutscher Poesie in lateinisches Gewand hüllte. Erst unter dem herrlichen Geschlechte der Hohenstaufen nahm auch hier das Nationale einen neuen Aufschwung und die Kunst gestaltete sich allmälig zu einer germanischen; doch kann man die Periode vom zehnten bis ins dreizehnte Jahrhundert auch für Deutschland als die romanische bezeichnen, zumal auch der Kunststyl mit dem der romanischen Völker in engem Zusammenhang steht.

Früher nannte man den Kunststyl, von dem wir handeln, ebenfalls den byzantinischen, weil er aus diesem hervorgegangen, und viele Gebäude dieser Epoche erwiesenermaßen unter Leitung byzantinischer Baumeister erbaut wurden. Eine aufmerksame Betrachtung derselben und das Vorkommen byzantinischer Bauten neben romanischen zeigt aber, daß sich eine ganz andere Formengestaltung gebildet, welche mit der byzantinischen wenig gemein hat.

Die Hauptanordnung blieb der Grundriß der Basilika, das längliche Viereck, und bereits die Lombarden in Italien hatten zuweilen das hohle Zimmerwerk des Daches unterhalb mit Kreuzkappen geschlossen und deshalb die schlanken Säulen (antike Bruchstücke), welche die Holzdecke früher unterstützten, in dicke runde Pfeiler verwandelt, welche die Gewölbe trugen. Die sogenannten Strebepfeiler, welche bei dem spätern germanischen Styl so deutlich an den Gebäuden hervortreten und dort aus der veränderten Construction hervorgehen, kommen im romanischen Styl nur zur Unterstützung lang fortlaufender Mauern und Unterbaue vor. Die Pfeilerverstärkungen im romanischen Styl äußern sich nur durch geringe Vorsprünge an den Punkten, wo innerhalb die Gewölbgurte liegen. Der geradlinige antike Schluß der Oeffnungen (der Thüren und Fenster) ist verschwunden und dafür werden alle Oeffnungen, groß oder klein, ausschließlich mit halbkreisförmigen Bogen geschlossen. Die verhältnißmäßig kleinen Oeffnungen und die starken Mauern führten zur erfolgreichern Gewinnung des Lichtes, des bequemern Einganges bei den Thüren und des bessern Ansehens wegen, die Abschrägung der Fenster- und Thüröffnungen von außen und innen, so wie ihre Bogenwölbungen herbei. Auch bei allen Gewölben herrscht der Halbkreis (Rundbogen) als Wölbungssystem vor.

Die Oeffnungen der Mauer gaben, als bemerkbarste Punkte der Anlage, Veranlassung zu ihrer oft sehr reichen Verzierung. Man findet sie daher auch zuweilen doppelt und dreifach neben einander stehend und oberhalb durch einen gemeinschaftlichen Bogen noch einmal geschlossen. Auch war der Schluß der Chornische halbkreisförmig und das Gewölbe über derselben eine Halbkreiskuppel. Selten finden sich die kreisrunden Rosenfenster in der Hauptgiebelansicht, wie sie bei den späteren altdeutschen Domen so bedeutend hervortreten. Kommen Thürme vor, so herrscht an ihnen immer noch mehr eine bestimmte horizontale Theilung der Stockwerksabtheilungen vor, welche auch überhaupt durch den romanischen Styl hindurch sich bemerkbar macht und auf seine ursprüngliche Entwickelung aus dem antiken, wenn auch nur in geringem Maße, hindeutet.

Die Dachneigung ist nicht übermäßig und nähert sich einer Linie, die der Sehne desjenigen Halbkreises parallel ist, welchen das Gewölbesystem des Mittelschiffes bildet, also ein sogenanntes Winkeldach darstellt. Die Thurmdächer sind vier- oder achtseitig, je nachdem die obere Endigung des Mauerwerkes im Thurme es gebietet, jedoch spitzen sie sich mit dem schlankeren Verhältnisse des Thurmes steiler, als die Kirchendächer, wie überhaupt der ganze Styl schon ein Bestreben nach emporsteigenden Verhältnissen annimmt, obgleich die wagerechte Linie noch vorherrscht.

Der wesentlichste Unterschied zwischen der byzantinischen Anordnung und der romanischen besteht darin, daß im byzantinischen Styl eine gleichmäßige Umbauung einer gemeinschaftlichen Mitte bemerkbar wird: in der Mitte des quadratischen Grundrisses erhebt sich eine große Kuppel, welche von vier kleineren umgeben erscheint. Die romanische Anordnung dagegen bildet stets im Grundriß, ihrer Abstammung von der römischen Basilika getreu, ein längliches Rechteck, welches am hintern Giebel häufig durch den halbkreisförmigen Ausbau der Altarnische begrenzt wird. Später zeigt sich in diesem länglichen Viereck, durch eine Durchschneidung des Hauptschiffes gebildet, oberhalb die Form eines römischen Kreuzes, ohne daß die Form der äußern Begrenzungen das Rechteck verlassen hätte, und erst später, bei dem germanischen Baustyl, tritt die römische Kreuzesform mit einem langen und drei gleich kurzen Armen, wovon der mittelste kurze Arm das hohe Chor bildet, bedeutsam im Höhenbau wie auch zuweilen im Grundrisse hervor; manchmal reichte das hohe Chor auch noch durch den Mittelraum des Querschiffes hindurch, so daß dessen Flügel, durch mehr oder weniger hohe Brüstungsmauern von dem Chore getrennt, zu besonderen Capellen wurden. Auch erhöhte man dieses nun gebildete hohe Chor um viele Stufen gegen die anderen Schiffe der Kirche, so daß unter der Erhöhung eine Krypta angelegt werden konnte. Es findet sich zuweilen auch die Anlage eines zweiten Chores nebst der entsprechenden Tribüne dem Hauptchor gegenüber, selbst mit einer zweiten Krypta.

Bei der romanischen Anordnung zeigen sich also die beiden Giebel als die Hauptansichten, dagegen treten die Seitenansichten hinsichtlich ihrer Bedeutsamkeit gegen die Giebel zurück. Ueberdies gewannen die Giebel noch mehr an Bedeutung dadurch, daß der Eingangsgiebel stets gegen Westen, der Altargiebel stets gegen Osten, also gegen die Gegend, aus welcher der Aufgang des Lichtes kam und wo die Wiege des Christenthums stand, gewendet war, und so boten diese Giebel als Hauptpunkte auch für alle verzierenden Darstellungen erwünschte Räumlichkeiten. Der Umstand ferner, daß die beiden Giebel an den Hauptseiten des Gebäudes zugleich die Form des Hochbaues sichtlich und bestimmt in einer Spitze abschlossen, was auf den Langseiten nicht der Fall ist, half die Form der Giebel noch mehr herausheben, da sie die höchste architektonische Fläche des Ganzen bildeten, besonders wenn der Westgiebel zwei Thürme hatte. Bei der

byzantinischen Anordnung war dies anders: jede Seite blieb der andern gleichgeordnet und nur die mittlere Kuppel schloß durch ihre Erhebung die Form auf einem einzigen Punkte.

Als man im fünften Jahrhundert anfing, die Kirchen mit Glocken zu versehen, waren diese letztern noch so klein, daß sie keine besondern Thürme erforderten, sondern in den Kirchengiebeln selbst ihren Platz fanden. Man war noch nicht mit sich einig, wie man die Thürme mit dem Kirchengebäude verbinden sollte. Man erbaute sie bald über der Mitte des Kreuzschiffes, dann wieder an beiden Seiten desselben, an der Langseite, auch am westlichen Giebel, für welche Stellung sich die spätere Zeit entschied und wofür die altdeutschen Dome vielfache Muster geben, sei es nun mit einem Thurm oder mit zweien.

Später, zu Ende des zehnten Jahrhunderts, kamen mit Theophania, der Tochter des oströmischen Kaisers Romanus I., welche sich mit Kaiser Otto II. vermählte, griechische Künstler in das Abendland, auch Otto III., Theophanien's Sohn, liebte und beschützte griechische Kunst. Davon finden wir nun auch den Einfluß in den Bauwerken; der abendländische Grundriß verbleibt, aber man modificirt ihn im Einzelnen, namentlich im Ornament, in byzantinischem Sinne. Die offenen Holzdecken verschwinden und überall werden die Kirchenschiffe mit steinernen Gewölben geschlossen. Die Schemata der Verzierungen weisen auf antike Motive hin und zeigen vielfach fette, breite Blätterformen, den griechischen Palmetten, Mäandern und Meereswellen ähnlich, aber noch nirgend tritt der Eichenstamm und das Eichenblatt, wie im spätern germanischen Style hervor. Eben so bemerkt man an den romanischen Verzierungen viel weniger das Bestreben einer bestimmten Symbolisirung; man begnügte sich damit, die zu verzierenden Glieder und Räume auf eine Art mit Ornamenten zu bedecken, daß sie dem Auge gefälliger wurden und sich deutlich von einander trennten, während man im germanischen Baustyl auch unbedeutend scheinenden Formen eine stets tiefere, oft mystische Bedeutung zu geben sich bestrebte.

Die unter den Hauptkirchen befindlichen unterirdischen Kirchen oder Krypten waren wohl ein Symbol der ersten geheimen unterirdischen Kirchen in den Katakomben. Später wurden sie als Grabkirchen der Märtyrer, denen die Kirche geweiht war, auch als Gräber der Erbauer der Kirchen angelegt und nahmen alsdann gewöhnlich nur den Raum unter dem hohen Chore, als Grab-Capelle, ein. So wurde in der Krypta der Sainte Chapelle zu Paris (erbaut in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts) die Dornenkrone Christi, welche der griechische Kaiser Balduin aus Geldmangel an Ludwig den Heiligen verkauft hatte, niedergelegt und die genannte Capelle mit der Krypta war sogar eigens zu diesem Zweck erbaut worden. Eben so besitzt Breslau unter der Kirche zum heiligen Kreuz eine unter dem ganzen Gebäude fortlaufende Krypta. Manche Krypten mochten wohl als Nachahmung der Capelle des heiligen Grabes zu Jerusalem und der Geburts-Capelle zu Bethlehem nach den Kreuzzügen entstanden sein, wie man besonders mehrere unterirdische Capellen zum heiligen Grabe findet.

Zugleich mit den Kirchen werden viele große und schöne Baptisterien erbaut, größtentheils achteckige Dome, selten mit kreisrundem Grundriß; eben so eine Menge prächtiger Klöster, auch fürstlicher Schlösser, Burgen und städtischer Gebäude, da, wie immer, der religiöse Kunststyl auf die profanen Bauwerke überging.

Fragen wir nach den Namen der Baumeister, so ist wenig darauf zu antworten. Meistentheils scheinen es für das ganze Abendland Italiener gewesen zu sein, nur, wie schon gedacht wurde, unter den beiden mittleren Ottonen Byzantiner in Deutschland. Der allgemeine Gang der Bildung, so wie auch die immer wiederkehrenden Römerzüge der deutschen Herrscher führten auf Rom hin, und für die Ausschmückung der Kirchen konnte man ohnedies römischer Künstler nicht entbehren. Einzelne Namen der

Architekten tauchen nicht empor, wie denn überhaupt damals die Thätigkeit und der Name eines jeden Einzelnen stets in der Gesammtthätigkeit der Genossenschaft (Bauhütte) eingeschlossen war und der Nachwelt aus diesem Grunde höchst selten aufbewahrt wurde. Baute ein Kloster eine Kirche und einer der kunstverständigen Mönche hatte die Zeichnung dazu gemacht, so wurde nicht der Name des Erfinders oder des Ausführenden genannt, sondern der des Abtes, unter dessen Regiment die Gebäude entstanden. Erst aus späterer Zeit finden sich einzelne Beispiele des Gegentheils, wo nämlich Inschriften oder Portraitköpfe und Statuen den Baumeister kundthun; die wachsende Eitelkeit der Welt trat jenem förmlichen Vernichten der Persönlichkeit und dem Aufgehen des Einzelnen in der Gesammtheit entgegen.

Als Hauptunterschied des romanischen Baustyles gegen den antiken sehen wir in ersterem die sogenannten Säulen-Ordnungen als System gänzlich verschwinden und höchstens kommt noch die korinthische Säule als Stütze der Bogen vor. Auch bei wagerechter Decke, wie in den ungewölbten Basiliken, ist der Sturz der Oeffnungen immer im Bogen, gewöhnlich im Halbkreise gewölbt und nie mehr geradlinig. Die Portiken, die Säulenhallen sind verschwunden und an ihrer Stelle sehen wir nur gewölbte Kreuzgänge an den Kirchen, welche aber nur von den Mönchen betreten wurden. Die großartigen Vorhöfe vor den Tempeln, wie sie das Alterthum in größter Pracht und Ausdehnung bot, sind verschwunden und bei den christlichen Kirchen tritt man ohne weitere Vorbereitung von dem Straßenpflaster unmittelbar in die Kirchenthüre, kaum daß einige wenige Kirchen um ein paar Stufen gegen den Erdboden erhöht liegen, wogegen der antike Tempel stets einen verhältnißmäßigen Unterbau hatte. Man erinnere sich gleichzeitig an die Vorhöfe und Kolossen-Reihen bei den ägyptischen Tempeln und man wird zugeben müssen, daß die Erhabenheit des Eindrucks auf antiker Seite liegt. Die schöngeformten Dachbedeckungen der antiken Tempel sind verschwunden, man begnügt sich mit schlecht geformten Ziegelsteinen und nur in wenigen Fällen giebt man den Dachflächen durch farbig glasirte Steine ein einfaches Muster und dadurch einige Abwechslung. Bei den vielfach angewendeten Metalldächern wird für die Schönheit der Form gar nichts gethan, obgleich sie bei schon ziemlich steiler Neigung ungleich mehr ins Auge fallen, als die flacheren Tempeldächer. Die Sculpturen, welche ganze Flächen der Säulengebälke bedeckten, sind verschwunden und höchstens ist der Haupteingang mit Figuren geschmückt. Die Mauern zeigen besonders beim Beginn der Periode des romanischen Styls nur todte rohe Massen und später zwar eine geregelte Maßtheilung und zarte Gliederungen, aber sculptirte Verzierungen erscheinen höchst selten. Die antiken Tempel strebten mehr nach einem Breitenverhältniß und blieben der Erde näher, die christlichen Kirchen streben in ihren Formen allmälig immer höher und scheinen in den Himmel hinauf wachsen zu wollen. Die Freudigkeit antiker Baukunst hat dem tiefen Ernst der christlichen weichen müssen. Die religiöse Begeisterung hatte die Kreuzzüge, die Flagellanten, die betenden Kinder hervorgerufen, Alles athmete Buße und Kreuzigung des Fleisches und dieser Geist hatte sich auch, wie ganz natürlich, in die bildenden Künste übertragen.

Die Werke des romanischen Styls finden wir im ganzen Westen von Europa. Die Kreuzzüge trugen namentlich dazu bei, diesen Baustyl zu verbreiten, jedes Land, ja die Städte, wetteiferten in Errichtung heiliger Grabkirchen, so daß wir die Bauwerke fast gleichzeitig in den verschiedenen Ländern Europa's entstehen sehen.

In Italien blieb man im Allgemeinen mehr bei der hergebrachten Weise, der ungewölbten Decke und der ursprünglichen Form der Basilika, und nur am Ende dieser Periode findet man eine größere Bereitwilligkeit, sich der neuen Bauweise zu nähern, obgleich alsdann das Wiedereingehen auf antike Formengestaltung

sichtbarer wird, als dies eigentlich in der Natur des Styles gelegen hätte. Beispiele davon sind namentlich die Klosterhöfe von S. Paolo fuori le mura und von S. Giovanni in Laterano zu Rom, welche beide wohl der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehören. In Toscana sind der Dom, der hängende Glockenthurm und das Baptisterium zu Pisa, welche Gebäude unsere Pl. 86 darstellt, höchst bemerkenswerth. Dem romanischen Style angehörend zeigen sie eine vorzügliche Hinneigung zu antiken Einzelnheiten, jedoch unter Bewahrung der Hauptanordnung des Styles. Der Bau des Domes reicht vom elften bis in das zwölfte Jahrhundert. Eine am Hauptfriese der Façade vorhandene Inschrift bezeichnet (im Widerspruch mit der gewöhnlichen Annahme, daß Buschetto den Dom erbaut habe) einen gewissen Reinaldus als Baumeister desselben. Der Dom, eine fünfschiffige Basilika von 292 Fuß Länge, durchschnitten von einem dreischiffigen Querschiff, trägt da, wo sich das Längs- und Querschiff durchschneiden, eine Kuppel, die von Pfeilern und großen Spitzbogen unterstützt wird; der überspannte Raum ist im Grundriß ein längliches Viereck, wodurch eine elliptische Gewölbeform für die Kuppel bedingt ist. Ueber den Arcaden der Mittelschiffe sind Galerien von sehr schöner Wirkung angeordnet. Während die Decke des Mittelschiffes wagerecht ist, sind die Seitenschiffe mit Kreuzkappen eingewölbt. Die äußern Seiten des Gebäudes zeigen, bis auf die Giebelansicht, fast durchgängig eine regelmäßige Pilasterstellung, theils mit Bogen, theils mit wagerechtem Gebälk. Hier, wie auch im Innern, liegen der Länge nach Schichten von weißem und schwarzen Marmor, wie Bandstreifen über einander, die jedoch häufig unterbrochen werden. Diese Anordnung finden wir oft in Toscana, auch an späteren Bauten, wie z. B. am Dome zu Siena und zu Orvieto. Auch das Baptisterium (oder die Kirche des heiligen Johannes) und der Thurm sind äußerlich in gleicher Weise angeordnet. Der Baumeister des Erstern war Dioti Salvi, 1152, den Thurm erbaute 22 Jahre später ein Deutscher, Wilhelm von Innsbruck, im Verein mit dem Pisaner Bonanno. Nur die untern Theile der äußern Decoration des Baptisteriums gehören der ursprünglichen Anlage an; die obern Theile sind aus späterer Zeit. Der Grundriß ist kreisförmig, oben trägt der Bau eine Kuppel und einen Aufsatz, welcher mit einer kleinern Kuppel zum Schluß eingewölbt ist. Den schiefen Thurm, von cylindrischer Gestalt, umgeben unten Halbsäulen und Bögen und oben in sechs kleinern Geschossen offene Arcaden. Ein etwas zurücktretendes oberes Geschoß, welches später ausgeführt ist, bildet die Bekrönung des Baues. Seine Höhe beträgt 168 Fuß, die Abweichung von der senkrechten Linie 15 Fuß. Schiefstehende Thürme aus jener Zeit, sogenannte architektonische Kunststückchen, finden sich noch zu Bologna, Ferrara rc. Auch andere Länder haben dergleichen aufzuweisen, so Spanien, Schlesien (in Frankenstein) rc.

Unter den romanischen Bauten in Florenz ist das Baptisterium St. Johann (aus dem elften Jahrhundert) mit den berühmten bronzenen Thüren des Lorenzo Ghiberti bemerkenswerth. Der Grundriß ist achteckig und eine eben solche Kuppel schließt den Bau.

Von den Bauwerken Ober-Italiens gilt San Zenone zu Verona, eine Basilika, als eins der bemerkenswerthesten. Der ursprüngliche Bau gehört dem elften Jahrhundert an, ist aber später bedeutend erweitert worden.

Die Gebäude zu Rom aus dieser Periode zeigen eine unmittelbare Nachahmung des römisch-christlichen Basilikenstyls, der bei den toscanischen Bauten eigenthümlich weitergebildet und mit wenigen Elementen des byzantinischen, auch des muhammedanischen Styles gemischt auftritt. In Venedig dagegen erscheint eine vorherrschende Hinneigung zum byzantinischen Styl und später, in Folge der vielfachen Verbindungen

dieses Staates mit dem Orient, auch muhammedanische Formengestaltung. Das bedeutendste Werk aus dieser Periode, der Dom von San Marco zu Venedig, erbaut von 976 bis 1071, zeigt ganz den Bau einer byzantinischen Kirche. Das Innere dieses prachtvollen Domes, von welchem wir auf Pl. 87 eine Ansicht geben, strahlt von reichen Mosaikgemälden auf Goldgrund, mit welchen alle Flächen bedeckt sind. Auch die halbkreisförmig überwölbten Nischen am Aeußern und die halbrunden Giebel, welche hinter der offenen Galerie über diesen Nischen aufsteigen, sind in gleicher Weise decorirt. An den unzähligen Säulen, mit welchen das Aeußere geschmückt ist und die größtentheils andern Bauwerken entnommen sein mögen, finden wir Capitäle in der verschiedensten Form, antike, byzantinische und arabische. Viele Kirchen Venedigs, eben so Paläste und Wohngebäude am Canale grande, gehören der Periode des romanischen Styls an, ohne jedoch mit diesem in eine genaue Uebereinstimmung zu treten, vielmehr zeigen sie Elemente muhammedanischen Styls.

Sicilien besitzt eigenthümliche unter der Normannenherrschaft entstandene Bauwerke. Ursprünglich gehörte diese Insel zum weströmischen Reiche, in der Mitte des sechsten Jahrhunderts n. Chr. kam sie unter byzantinische Herrschaft, bis sie im Jahre 827 von den Sarazenen erobert wurde, welche sie bis 1061 behaupteten. In diesem Jahre wurde sie von den Normannen erobert, welche aus dem nördlichen Frankreich herüberkamen. So zeigt sich in den sicilianischen Bauten des romanischen Styls ein gleichberechtigter Einfluß der Kunstformen der verschiedenen Beherrscher der Insel; die normannischen Bauten aus dem zwölften Jahrhundert bieten gleichzeitig ein Gemisch von römisch-christlichem, byzantinischem und muhammedanischem Styl. Die Grundlage der Kirchenform ist die Basilika, damit vereinigt sich der byzantinische Kuppelbau in der Art, daß die Kuppel sich über der Durchschneidung der Lang- und Querschiffe der Kreuzform erhebt. Alle Bogenwölbungen aber, bis auf die Kuppeln, haben die Form arabischer Spitzbogen. Die innere Decoration bilden in der Regel Mosaikgemälde nach byzantinischem und Ornamente nach arabischem Style, selbst arabische Inschriften werden zur Ausschmückung benutzt. Das Balkenwerk der Decke zeigt reiche Verzierungen, oft in arabischer Weise. In den Façaden und am Chor sieht man Säulen, Halbsäulen, Pilaster mit sich durchschneidenden oder leeren Spitzbogen, Alles mit zierlichen Mosaikmustern von bunten Steinen umgeben. Der Thurmbau verbindet sich (und dies ist besonders charakteristisch für das normannische Element) bei einigen der vorzüglichsten Gebäude unmittelbar mit dem der Kirche, wogegen sonst in Italien, wie bereits angeführt, der Glockenthurm immer allein neben derselben steht. Die beiden, an den Ecken des Westgiebels der normannischen Kirchen vorspringenden, im Grundrisse rechteckigen Thürme werden durch eine Halle verbunden, in deren Grunde der Haupteingang sich befindet. Die ersten Normannenbauten sind weder durch bedeutende Größenverhältnisse, noch durch eigenthümlich ausgebildete Formengestaltung hervorstechend; ein bedeutenderes Werk jener Zeit ist dagegen die Schloßcapelle zu Palermo (1140), in Basilikenform mit vorherrschender Einwirkung des arabischen Elements erbaut, und als Hauptbeispiel für diesen Styl ist der Dom zu Monreale, drei Miglien von Palermo, dessen Bau 1174 begonnen wurde, anzusehen. Hierher gehören auch San Restituta zu Neapel, jetzt nur eine Nebencapelle des dortigen Doms, die Kathedralen zu Amalfi und zu Salerno, Bauten zu Ravello rc. Von Monreale, als dem vorzüglichsten Bauwerk dieser Art, geben wir eine etwas nähere Beschreibung. Die Basilika hat drei Schiffe, das Hauptschiff ein Kreuz. Je neun Granitsäulen, deren Capitäle zu erkennen geben, daß sie antiken Tempeln entlehnt wurden, tragen die Wände dieses Hauptschiffes. Auch in der Längenerstreckung zeigt sich, nach Art antiker Tempel, eine Dreitheilung, nämlich in den Raum der Gemeinde, das Heilige und das Allerheiligste, von

denen die beiden letztern um einige Stufen erhöht sind, das Heilige oder der Chor um fünf, das Allerheiligste oder der hohe Chor um drei Stufen. Die Kirche ist reicher als irgend eine andere mit Mosaikbildern geschmückt; die Wahl der dargestellten Gegenstände zeigt viel Ueberlegung und entspricht aufs sorgfältigste der Raumtheilung und ihrer Bedeutung. Am Ende der Seitenschiffe finden sich in Nischen die Bilder von Paulus und Petrus, in der Nische des Hauptschiffes die heilige Madonna mit dem Kinde, umgeben von Seraphim und Cherubim, so wie den Propheten des alten Bundes. Das Giebelfeld eines Bogens, welcher den Raum der Gemeinde von dem Chor trennt, stellt die Weisheit Gottes (Sapientia Dei) dar, zu ihrer Seite die Erzengel Michael und Gabriel, welche die Gemeinde derselben empfehlen. Der Bogen, welcher den Chor von dem Allerheiligsten scheidet, enthält in seinem Giebelende die sechs Glaubensritter, welche mit Schild und Lanze Wache halten; zuletzt in dem obern Raum der Nische des Hauptschiffes erscheint das kolossale Brustbild eines segnenden Christus, der Kopf allein mißt fünf Fuß. Die Seitenwände der Nebenschiffe enthalten über einander in Reihen von Mosaikbildern das Leben und die Wunderthaten Christi; die obern Wände des Hauptschiffes zeigen in dem Raum für die Gemeinde Darstellungen aus dem alten Testament von den Schöpfungstagen bis zum Kampfe Jacobs mit dem Engel, in dem zweiten Raum, dem Chor, Märtyrer-Geschichten, endlich in dem dritten, dem Allerheiligsten, auf der einen Seite, wo ein Königsthron angebracht ist, über demselben die Krönung König Wilhelms II. durch Christus, gegenüber denselben König, wie er der Jungfrau Maria die Kirche überreicht. Diese Mosaikbilder, sämmtlich von vorzüglicher Ausführung, wie sie denn noch ganz wohl erhalten sind, rühren von byzantinischen Künstlern her.

Der letzten Zeit dieses Styles gehören auch die in den Hauptgiebeln angebrachten großen kreisrunden Fenster an, welche man Sonnenfenster nannte.

Fast in allen Städten der Lombardei finden sich größere oder kleinere Bauwerke dieser Periode, man ging auch hier von dem altchristlichen Bausysteme nach und nach zu der neuen Form der gewölbten Basilika über, gab aber den Façaden eine besondere Anordnung. Der Körper der Kirche besteht aus einem erhöhten Mittelschiffe und niedrigeren Seitenschiffen, die vordere Façade dagegen wird gewöhnlich ohne Berücksichtigung dieser Anlage als ein selbstständiger Bau aufgeführt, dessen Schluß ein flacher Giebel bildet, an welchen die dahinter befindlichen Dächer anlaufen. Unter den schrägen Linien des Hauptgiebels wie um die Kuppel und das Chor sind oberhalb kleine Arkadengalerien angeordnet, welche wegen der schrägen Form des Giebels auf- und absteigend sind. Um aber die innere Theilung des Raumes auch am Aeußern des Giebels hervortreten zu lassen, stellte man in der Giebelfaçade an den Punkten, wo die Mauern der Schiffe an den Giebel stoßen, Pilaster auf, die zum großen Theil ohne Einklang mit dem Ganzen sind. Ein Vorbau mit Säulen und Bögen ziert gewöhnlich den Haupteingang. Baptisterien in runder und achteckiger Grundrißform finden sich häufig bei den Hauptkirchen der lombardischen Städte. Zu den bedeutenderen Bauwerken der Lombardei gehören S. Michele zu Pavia, S. Ambrogio zu Mailand, besonders die Dome zu Modena, Cremona, Piacenza, Parma und Ferrara.

Wollen wir den romanischen Styl weiter in den eigentlichen romanischen Ländern verfolgen, d. h. in denjenigen, welche von den Römern unterjocht gewesen waren, so müssen wir uns zuerst nach Frankreich (Gallien) wenden. Im südlichen Frankreich verrathen die Monumente dieser Periode mehr oder weniger, wie die italienischen, die Einwirkung der römischen Antike, jedoch zeigen sie meist den späteren Styl dieser Periode mit willkürlichen Abweichungen. Als Beispiel führen wir die Kirche Notre Dame du Port zu

Clermont (Auvergne) an, deren Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Bogenstellungen ꝛc. sich der römischen Antike anschließen, während der Bau dem zwölften Jahrhundert anzugehören scheint. Als fernere Bauten jener Zeit sind zu nennen: mehrere Kirchen in der Auvergne (zu Issoire, Brioude und Puy en Velai), der ältere Theil der Kathedrale zu Lyon, die Kirche St. Cernin zu Toulouse, die Kirche der Abtei St. Gilles im Languedoc und die Kathedrale zu Arles, von welchen die letztern beiden mit prachtvoll decorirten Portalbauten versehen sind. Aehnliche Formengestaltung findet man im westlichen Frankreich in Notre Dame la Grande zu Poitiers, in den Kirchen zu Civray und Ruffec in Poitou, und in der Kathedrale zu Angoulême. Dagegen zeigen die Monumente Nord-Frankreichs einen wesentlich abweichenden Charakter, bedingt durch den Einfluß der Normannen, eines germanischen Stammes, welcher urspünglich in Scandinavien wohnte, in abentheuernder Eroberungslust aber unter der Regierung Karls des Kahlen und Karls des Dicken im neunten Jahrhundert auf den Strömen Frankreichs plündernd bis Paris vordrang. Karl der Einfältige räumte ihnen nach wiederholten Invasionen im Jahre 912 einen Theil von Neustrien, die nachmalige Normandie, ein und gab ihrem Anführer Rollo oder Rolf seine Tochter Gisela zur Gemahlin. So wurde Rollo, welcher bei seiner Taufe den Namen Robert annahm, der erste Herzog der Normandie und Lehnsmann von Frankreich. Ein selbstständiges, kräftiges und naturfrisches Culturleben entwickelte sich unter dem Einflusse dieser Fremdlinge und prägte den Kunstformen einen eigenthümlichen Typus auf. Das System der normannischen Bauten in dem angegebenen Zeitraume ist die gewölbte Basilika mit dem römischen Kreuz in der Ansicht, und die strenge Consequenz in der Durchführung dieser Anlage, verbunden mit der unverkennbar ursprünglichen Weiterbildung in selbstbewußter Folgerichtigkeit, welche sich an den Bauten bemerkbar macht, scheint mit ziemlicher Sicherheit darauf hinzudeuten, daß auf dem Boden der Normandie das System der gewölbten Basilika wenn nicht entstanden, wenigstens zuerst zur Selbstständigkeit und Bestimmtheit gelangt ist. Von der Antike hat dieses System weniger aufgenommen, als die früher beschriebenen; man bemerkt allgemein schon ein strenges Herleiten der Formengebung aus den Bedingungen der Construction, was sich selbst in den Gliederungen und Verzierungen ausspricht, in welchen das willkürliche Spiel mit architektonischen Formen fortfällt und Alles eine streng geregelte einfache Gestalt annimmt. Die zwei Thürme, an den Ecken des Westgiebels angeordnet, aber nicht vortretend, sondern in ihrer vorderen Ansicht in gleicher Ebene mit dem Kirchengiebel, sind unmittelbar mit dem Hauptgebäude verbunden; in dieser Weise bilden sie eine innere Vorhalle für die Kirche. Langgedehnte Fenster und Nischen zieren die Thürme an allen Seiten da, wo sie über das Gebäude hinausragen, und eine hohe achtseitige Pyramide, deren Fuß auf dem viereckigen untern Theile des Thurmbaues von vier Eckthürmchen eingeschlossen wird, bildet den oberen Abschluß. Ueber dem Haupteingange, welcher zwischen den Thürmen liegt, befinden sich mehrere Reihen reichgeschmückter Fenster. Wir sehen hier schon das nach oben strebende System des Kirchenbaues in den Thürmen mit ihren Thürmchen und dem Kirchengiebel deutlich hervortreten, die wagerechte Theilung der Façaden, welche bei den römischen Basiliken noch vorherrscht, wird schon sehr gemildert, bis wir sie im sogenannten germanischen (altdeutschen) Styl späterhin ganz werden verschwinden sehen, um der senkrechten Theilung aller Formen Platz zu machen. Wenn man nämlich eine senkrechte Fläche vielfach durch wagerechte Linien theilt, so erscheint sie dem Auge niedriger, als wenn man dieselbe Fläche durch senkrechte Linien in eben so viel Theile gliedert. Durch die senkrechten Theilungen des Baues also erschien derselbe höher, aufstrebender, ein Eindruck, in welchem der zum Himmel gerichtete Sinn der christlichen Religion ein entsprechendes Symbol fand; zugleich

lag hierin der stärkste Unterschied der gesammten Formengebung, im Vergleich mit den heidnischen Tempelbauten des Alterthums, es sei nun bewußt oder unbewußt.

Schon zur Zeit Wilhelms des Eroberers, also um die Mitte des elften Jahrhunderts, zeigen sich die Bauten der Normannen bereits vollständig durchgebildet. Eins der ältesten Denkmale ist die Kirche St. Georges zu Bocherville bei Rouen, erbaut von 1050 bis 1066, sodann die durch Herzog Wilhelm und seine Gemahlin gegründeten beiden Klosterkirchen zu Caen, St. Trinité (Abbaye aux dames, 1066) und St. Etienne (Abbaye aux hommes, 1077), von welchen namentlich die letztere, obgleich das Chor aus späterer Zeit herrührt, der charakteristischste Bau der speciell normannischen Kunst ist. In der Kirche von Thaon bei Caen zeigt sich die in der Normandie sehr seltene einfache Form der Basilika mit Säulen, die Details aber sind normannisch. Fernere bemerkenswerthe Bauten sind: die Kirche der Maladerie nahe bei Caen, gegründet 1161, in deren Decoration sich schon eine Ueberladung bemerkbar macht; die aus dem zwölften Jahrhundert herrührenden Arcaden des Schiffes in der Kathedrale von Bayeux und das dem Ende des zwölften Jahrhunderts angehörige prachtvolle Kapitelhaus zu Bocherville, dessen obere Theile schon die Spitzbogenform in einer den spätern germanischen Styl andeutenden Weise haben. Daß die normannische Bauart auch außerhalb der Normandie im nördlichen Frankreich Einfluß äußern mußte, wie in der Isle de France (Paris), in Burgund, ist leicht erklärlich.

In Spanien konnten, da der südliche Theil dieses Landes im Besitz der Mauren war, nur im nördlichen Theile Bauwerke des romanischen Styles entstehen und es ist natürlich, daß sich vorherrschend der maurische Einfluß an ihnen bemerkbar macht. Als Beispiel kann die Kathedrale von Tarragona dienen, auch die Arcaden des Klosterhofes von St. Paul zu Barcellona. Im Ganzen sind die Monumente Spaniens aus dieser Zeit noch wenig bekannt, diejenigen aber, welche wir kennen, zeigen, wie die südfranzösischen, kein streng durchgebildetes System. Der spätern Zeit des romanischen Styles gehört der mit Säulenarcaden umgebene Hof (die Claustrilla) des Klosters de las Huelgas in Burgos an.

England. Während die Gebäude des angelsächsischen Styles (von der Bekehrung der Sachsen bis zum Einfall der Normannen, 597 bis 1066) im Allgemeinen dieselben Formen wie die südfranzösischen Bauten, schwerfällige, massige Anordnung, ein Dominiren des Halbkreisbogens mit Einmischung antiker Formen zeigen, die jedoch zu selbstständiger Geltung nicht gelangen können, tritt nach dem Siege des Normannenherzogs Wilhelm des Eroberers in der Schlacht von Hastings (1066) die anglonormannische Bauweise in England eben so entschieden auf, wie in Nordfrankreich. Aber die Eroberer fielen auf dem neuen Boden einer gewissen Ausartung anheim, der grandiose, freie und klare Charakter der Bauten in dem Mutterlande weicht unter erdrückenden Massen und buntem, willkürlichem Detail, welches oft ohne alle Rücksicht auf die Construction sich ausbreitet. Namentlich ist bei einigen der bedeutendsten Kirchen das Mittelschiff nicht überwölbt und die Halbsäulen, welche an den Pfeilern desselben in die Höhe steigen, um die Wölbung zu tragen, erscheinen nun als ein bedeutungsloser Schmuck. Die anglonormannischen Bauten in England wurden kurz vor dem Ende des elften bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts aufgeführt, sind aber zum größten Theil durch spätere Um- und Anbauten vielfach verändert worden. Als wichtigstes Beispiel der anglonormannischen Bauweise führen wir die im Jahre 1096 begründete Kathedrale von Norwich an, welche im Laufe des zwölften Jahrhunderts ausgebaut wurde und woran nur die Gewölbe, der Oberbau des Chores und der Hauptheil der Façade in eine spätere Zeit fallen. Auf das prächtigste decorirt ist namentlich der hohe Thurm, welcher über der Durchschneidung der Kreuzesarme emporsteigt, da wo die

Spitze aufsetzt, ist er durch eine Kuppel abgeschlossen. Auch die Kathedrale von Peterborough (1117 bis 1140 oder 1143) zeigt noch viele Theile des alten Baues, vorzüglich im Innern, das Mittelschiff ist ohne Wölbung, eben so wie in den Kathedralen zu Ely (s. äußere Ansicht Pl. 88, Fig. 1) und zu Rochester, von welchen das letztere wahrscheinlich schon 1080 begonnen wurde und also das älteste in England sein dürfte. In der Kathedrale zu Winchester (s. äußere Ansicht Pl. 88, Fig. 2) rühren das Querschiff und der Thurm über der Mitte desselben aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts her; das Detail und namentlich die Decoration des Thurmes ist geschmackvoll behandelt. Weitere Beispiele des anglonormannischen Styles sind die Kathedralen zu Chichester (1114) und zu Durham, die Abteikirche von Waltham, die bei dem großen Brande von 1666 zerstörte Kathedrale von London. Schwere, ungegliederte Rundpfeiler, die ganz von der normannischen Bauweise abweichen und vielleicht darum so häufig auftreten, weil diese angelsächsische Nachahmung römischer Säulen den unbeholfenen eingeborenen Werkmeistern das Geläufigste blieb, finden sich in den Kathedralen zu Gloucester (aus dem Ende des elften Jahrhunderts), zu Oxford (1150 bis 1180) 2c. Dieselbe Formengebung tritt bei einigen sogenannten Heiligen-Grab-Kirchen, Rundbauten nach Art der Baptisterien, hervor; so an denen zu Cambridge und Northampton.

Auch in der Form der eigentlichen römischen Basilika mit Säulen kommen einige kleinere Bauten vor, nur erscheinen sie dabei in reichem normannischen Schmuck. Hierher gehören die Klosterkirche zu Ely, St. Peter zu Northampton, St. Maria Magdalena auf dem Hügel bei Winchester; die letztere Kirche hat jedoch Spitzbogen über den Säulen.

Zum geringeren Theile kam die Kunst, die in der kirchlichen Sphäre immer mehr erstarkte, da sie darin ihre Heimath und die kräftigsten Mittel zur Ausbildung fand, den profanen Bauwerken zu Gute, von welchen uns noch einige erhalten sind. Ihre Anlage stellt sich als Parallelogramm von zwei Gestocken, zuweilen als doppeltes, dar; das Untergestock, wahrscheinlich für das Gesinde und die Knappschaft bestimmt, war gewölbt und hatte im Innern keine Verbindung mit dem obern; die Treppe war am Aeußern angebracht und wahrscheinlich beweglich. Bemerkenswerth ist es, daß sich nirgends eine Spur von Unterabtheilungen kundgiebt. Ein normannisches Wohngebäude zu Bury St. Edmonds, die Moseshalle, bildet zwei Parallelogramme mit je zwei Gestocken. Das obere Gestock ruht auf Wölbungen und scheint in dem größern Parallelogramm einen Saal zu Versammlungen, etwa bei Gerichtstagen, ausgemacht zu haben. Spuren anstoßender Mauern deuten auf eine größere Ausdehnung der Gebäude in früherer Zeit. Nach gleichem Plane erscheint ein normannischer Edelhof zu Boothby Pagnel in der Grafschaft Lincoln, welcher, da sich an allen Seiten Fenster finden, keinen weitern Anbau gehabt hat, dagegen ist er von einem Wassergraben umgeben. Es findet sich hier noch ein Herd und ein Rauchfang vor. Auch ein Gildenhaus zu Lincoln, die sogenannten Gaunt'schen Ställe, scheint seinem Ornament nach unter Heinrich II. (1154 bis 1189) entstanden zu sein. Lange blieben die weltlichen Bauten ohne alle künstlerische Bedeutung und es währte eine geraume Zeit, bis Wohngebäude entstanden, deren architektonisches Gepräge den Stand ihrer Bewohner ankündigte oder deren bauliche Einrichtung auf Bequemlichkeit und Comfort Rücksicht nahm.

Deutschland. Bevor wir zu der Entwickelung des romanischen Styles in Deutschland übergehen, wollen wir eine allgemeine Uebersicht des Kunstzustandes in unserem Vaterlande bis zum zehnten Jahrhundert geben. Bis gegen das Ende des achten Jahrhunderts beteten die Deutschen zu heidnischen Göttern; die Einführung des Christenthums durch Karl den Großen, welche während eines dreißigjährigen Kampfes mit Feuer und Schwert geschah, während welcher

Zeit die Bekehrten häufig aufs Neue abfielen, rief, als Gegensatz der früheren heidnischen, auch eine neue Kunst, die christliche, hervor. Klöster und Kirchen wurden in den bezwungenen Ländern gegründet, die alten Tempel, größtentheils von Holz, schuf man zwar häufig zu christlichen Kirchen um und weihete sie; die meisten Heiligthümer aber fielen, wegen der Beharrlichkeit, womit die ehemaligen Heiden an ihnen festhielten, der Zerstörung anheim. Als gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts die Bekehrung der Angelsachsen durch Augustinus, Mellitus und andere Missionäre von Rom aus bewirkt wurde, hatte Gregor der Große die Vorschrift gegeben: „Sagt dem Augustinus, zu welcher Ueberzeugung ich nach langer Berathung über die Bekehrung der Engländer gekommen bin, daß man nämlich die Götzenkirchen bei jenem Volke ja nicht zerstören, sondern nur die Götzenbilder darin vernichten, das Gebäude mit Weihwasser besprengen, Altäre erbauen und Reliquien hinein legen soll. Denn sind jene Kirchen gut gebaut, so muß man sie vom Götzendienst zur wahren Gottesverehrung umschaffen, damit das Volk, wenn es seine Kirchen nicht zerstören sieht, von Herzen seinen Irrthum ablege." So pflanzte man auch in Deutschland an die Stelle der heidnischen Altäre das Kreuz und baute neue Kirchen immer auf von Alters her im Heidenthume geheiligten Stätten. Auch Glockenthürme errichtete man an den vorhandenen Holzkirchen und die innerlich größtentheils immer noch gut heidnisch gesinnten neuen Christen mußten sich an den ihnen so sehr verhaßten Klang der Glocken gewöhnen. Wie schwer das Christenthum in Deutschland Eingang fand, beweist die Feier des Frühlingsfestes der sächsischen Stämme, welche noch lange nach Einführung des neuen Glaubens in der Nacht vom letzten April zum ersten Mai auf dem Brocken stattfand, ein Fest, das wir jetzt noch unter dem Namen der Walpurgis-Nacht kennen. Einige deutsche Völker bekehrten sich schon auf ihren Wanderzügen, die meisten aber erst, nachdem sie sich wieder festgesetzt hatten. Bei den Gothen und Angelsachsen faßte das Christenthum zuerst Wurzel, sodann bei den von den Iren und Angelsachsen bezwungenen, den Franken unterworfenen Völkern und zuletzt erst bei den alten Sachsen, so daß am Anfang des neunten Jahrhunderts das Heidenthum bei allen deutschen Völkern in seiner öffentlichen Ausübung unterdrückt war. Nach dem oben angeführten Schreiben Gregors des Großen läßt es sich geschichtlich nachweisen, daß man vermied, das Christenthum dem Heidenthume schroff entgegenzustellen; wenigstens lag dies nicht in der Absicht des Oberhirten der Christenheit, wenn auch seine Untergebenen meistens im entgegengesetzten Sinne verfuhren.

Roms von jeher in der Kunst eingeschlagener Weg, das Fremdartige dem eben vorhandenen Bedürfnisse anzupassen, wie es früher schon mit griechischen Formen geschehen war, fand auch Anwendung im christlichen Kirchenbau der damaligen Zeit. Karl der Große übertrug diese Weise nach dem Lande der Franken und mithin auf seinen Eroberungszügen auch nach dem bekehrten Deutschland. Die Einrichtung der Basilika blieb. Italienische Mönche sorgten eben sowohl für die Verbesserung des Kirchengesanges, als für die Errichtung von Klöstern und Kirchen. Nachdem die Kunst des Heidenthums bis auf seine Hünenbetten, Altäre und Steinkreise spurlos verschwunden war, bildete sich also für Deutschland eine durchaus neue Gestaltung der Kunstformen aus dem Abwurf antiker, folglich fremder Elemente, und zwar gingen der romanische und der germanisirte byzantinische Styl lange Zeit neben einander her; denn je nachdem deutsche Herrscher griechische Künstler zur Errichtung der Gebäude kommen ließen, mischten sich byzantinische Elemente in die deutsche Baukunst. Von der Abtei Fulda, einer der ersten von Karl dem Großen gestifteten, sehen wir zugleich eine Bauhütte ausgehen, welche ihre Bauleute, Mönche, nach allen Richtungen hin versendet. In der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts faßte die ganze Christenheit eine namenlose Angst vor dem für das Jahr 1000 prophezeiheten Ende der Welt, und je näher der gefürchtete Zeitpunkt rückte, um so

weniger fühlte man sich geneigt zu bauen, da man ja überzeugt war, daß Alles fruchtlos sei. Deshalb überließ man die bestehenden Gebäude größtentheils ihrem Schicksale und errichtete in dieser Zeit wenig Neues. Die alten Holzkirchen, welche diese Vernachlässigung wohl am meisten empfinden mußten, wurden wandelbar, da sie ohnedies lange genug vorgehalten hatten. Als aber mit dem ersten Tage des Jahres 1000 die Welt nicht unterging, schöpfte die Christenheit neuen Athem und fühlte die Regung frischer Kräfte. Die früher erfolgte Vernachlässigung der Bauten gab viel zu thun; die zum Theil eingestürzten Holzkirchen wurden durch massive Bauten ersetzt und Alles wetteiferte, es einander in Erbauung großartiger und prächtiger Kirchen zuvor zu thun, als ein neues gewaltiges Ereigniß alle Gemüther in Umschwung brachte. Peter von Amiens predigte das Kreuz, um 1096 begann der erste Kreuzzug und 200 Jahre lang dauerte die Begeisterung für die Eroberung des heiligen Landes. Fast in allen Ländern Europas sehen wir zu dieser Zeit Kirchen nach der des heiligen Grabes zu Jerusalem in romanisch-byzantinischer Bauweise entstehen. Verfolgen wir nun die Entwickelung dieser Periode nach den verschiedenen einzelnen deutschen Gauen.

Bis zum elften Jahrhundert und bis in den Anfang des zwölften sehen wir im Allgemeinen die italienische Basilika auftreten und nur einzelne durchweg gewölbte Kirchen; erst in der Mitte des zwölften Jahrhunderts gestaltet sich der Styl wie bei den Normannen in streng durchgeführter systematischer Weise. Die ersten bedeutenden Bauten finden wir im Sachsenlande und Ditmar von Merseburg († 1018) berichtet, daß Heinrich I., der erste Kaiser sächsischen Stammes, zu Merseburg eine steinerne Kirche gebaut habe, die zu des Berichterstatters Zeit als die Mutter der übrigen Kirchen galt; auch andere Schriftsteller bezeugen, daß die Fürsten sächsischen Stammes von früh her ihre Lande mit Kunstwerken schmückten. Das lateinische Kreuz herrscht dabei vor und unter dem kurzen Arme, welcher das hohe Chor bildet, befindet sich häufig eine Krypta, die auch den Raum des Querschiffes mit einnimmt. Am Westgiebel ist stets eine mit dem Kirchenschiffe in unmittelbarer Verbindung stehende niedrige Vorhalle, welche die ganze Breite aller Schiffe einnimmt, so daß also keine Thürme an der Façade angeordnet waren, die erst später auftreten. Ueber dieser Vorhalle war eine Empore oder Loge angebracht, die sich gewöhnlich durch reich verzierte Arcaden gegen die innere Kirche öffnet und für hohen Besuch oder die kaiserliche Familie bestimmt gewesen zu sein scheint. In den Arcaden zwischen den Schiffen wechseln in der Regel Pfeiler mit Säulen; die Pfeiler stehen stets um die ganze Breite des Mittelschiffes von einander entfernt, es ergeben sich also im Grundrisse quadratische Räume, eine dem Auge leicht faßliche Form. Bei den ältern Gebäuden stehen gewöhnlich zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern. Die Einzelnheiten zeigen im Anfange antike Formenbildung in schwerer Weise und allerhand phantastisches roh sculptirtes Ornament; später sehen wir eine gleichmäßigere schematische Behandlung des Details. Hierher gehören die Schloßkirche von Quedlinburg, zwischen 997 und 1021 erbaut, die Kirche zu Wester-Gröningen bei Halberstadt, ungefähr aus derselben Zeit, so wie die Schloßkirche zu Gernrode und die Liebfrauen-Kirche zu Magdeburg (1014).

Andere Kirchen in Basilikenform finden sich im südwestlichen Deutschland, namentlich in Schwaben, so der Dom zu Constanz, erbaut nach 1152, der Münster von Schaffhausen, die Kirche zu Allpirsbach, geweiht 1098, die Kirche zu Hagenau im Elsaß, aus der letzten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Bei allen diesen Kirchen zeigt sich die Basilikenform im reinen Säulenbau ohne Pfeiler. Weiter rheinabwärts finden sich als Säulenbasiliken noch die Kirche vom Kloster Limburg an der Haardt, gegründet 1030 (Ruine) und die Kirche zu Höchst am Main, mit korinthischen Blättercapitälen, statt der sonst gebräuchlichen schweren

Würfelform. Die meisten Basiliken am Mittel- und Niederrhein haben statt der Säulenreihen vorherrschend nur Pfeiler, wie die Kirchen zu Lorsch zwischen Mannheim und Darmstadt, nach 1090 erbaut, zu Hirzenach (um 1110), zu Johannisberg und zu Mittelheim (beide zwischen 1130 bis 1140) u. a. In St. Georg zu Cöln (gegen 1160) treffen wir dagegen wieder eine Säulenbasilika, die Säulen haben Würfelcapitäle. Bemerkenswerthe Basiliken im westlichen Deutschland sind noch die Kirche St. Willibrod zu Echternach bei Trier (1031), so wie die Pfeilerbasilika St. Mathias bei Trier (geweiht 1148), beide mit trefflichem Detail, in dem sich vorherrschend der Einfluß der Antike bemerklich macht.

In Mitteldeutschland, Thüringen, Franken und Baiern treten nur vereinzelte Beispiele des Basilikenbaues auf, so die Klosterkirche zu Paulinzelle im Thüringer Walde, eine um das Jahr 1105 nach dem Muster der Hirschauer Klosterkirche erbaute Säulenbasilika, die 1109 vollendete St. Jacobs- und die 1121 geweihte St. Michaelskirche zu Bamberg, jene eine Säulen-, diese eine Pfeilerbasilika, die 1136 geweihte Säulenbasilika zu Heilsbronn zwischen Anspach und Nürnberg, der Augsburger Dom in seinen ältesten, eine Pfeilerbasilika darlegenden Theilen, die vom Jahre 1146 datirende Pfeilerbasilika zu Moosburg zwischen Freisingen und Landshut u. a. m. Höchst eigenthümlich ist die St. Jacobskirche zu Regensburg, welche einem daselbst gegründeten schottischen Kloster angehörte und in ihrer Anlage und Decoration den Einfluß anglonormannischer Architektur aufzeigt. Sie wurde in den Jahren 1109 bis 1120 erbaut und gegen das Jahr 1200 fand ein Umbau statt.

Die Basiliken der letzten Zeit der romanischen Periode zeigen eine freiere, reichere Weise; vorzugsweise gehören dieselben wieder dem nördlichen Theile Deutschlands, dem Sachsenlande an. Wir erwähnen die Säulenbasilika auf dem Moritzberge bei Hildesheim, die ältern Theile des Domes zu Hildesheim, St. Godehard (1133) und St. Michael daselbst. Ferner die Neumarktskirche zu Merseburg (um 1200) mit reich decorirten Portalen, die Basilika von Jerichow in der Altmark Brandenburg bei Tangermünde (aus der letzten Hälfte des zwölften Jahrhunderts), die Kirche von Pötnitz bei Dessau (um 1198), deren Säulen und Pfeiler durch S p i t z b o g e n verbunden sind. Noch führen wir zwei Pfeilerbasiliken (ohne Säulen) an, die eine besonders zierliche Ausbildung zeigen: die Schloßkirche zu Wechselburg in Sachsen (1184) und die Kirche des Klosters Bürgelin bei Jena.

Als Uebergang zu den durchweg gewölbten Basiliken stellen sich die Gebäude dar, welche zu Baptisterien oder in einer dieser Anlage entsprechenden Anordnung errichtet wurden. Fast sämmtlich scheinen diese Bauten im elften Jahrhundert errichtet worden zu sein. Hierher gehören das Baptisterium von St. Georg in Cöln (1074), als seltener Fall ein v i e r e c k i g e r Bau mit einer flachen Kuppel überwölbt und mit Nischen an den Wänden, die von Säulen eingefaßt sind, worüber eine Galerie angeordnet ist. Andere R u n d b a u t e n befinden sich zu Krukenberg in Kurhessen, zu Altenfurt bei Nürnberg, zu Steingaden in Baiern 2c. Bemerkenswerth ist eine zwölfeckige Capelle zu Drüchelte bei Soest, in welcher zwei Säulenkreise gewölbte Umgänge um einen kleinen offenen Raum bilden. Die St. Michaelskirche zu Fulda (geweiht 1092), die Erneuerung eines älteren Gebäudes und über einer aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts herrührenden Krypta erbaut, wurde als eine Begräbnißkirche nach dem Muster der heiligen Grabkirche von Jerusalem errichtet; die Kuppel wird von einem Kreise von acht Säulen unterstützt. Ein wichtiges Beispiel des Ueberganges der Bausysteme des Mittelalters ist der Dom von Trier. Ursprünglich ein römischer Bau in der alten Basilikenform aus den Zeiten Constantins, mit Säulen, die im Innern unter sich und mit der Wand durch Schwibbogen verbunden waren, wurde das Gebäude um 1050 durch einen

Anbau in dem einfachen und correcten Charakter der damaligen Periode erweitert. In der letzten Hälfte des zwölften Jahrhunderts wurde sodann der östliche Chor im glänzendsten spätromanischen Style angebaut und gegen das Jahr 1200 überwölbte man das Innere, wobei die entsprechenden Umänderungen vorgenommen wurden. Einzelne Theile zeigen den Spitzbogen neben dem Rundbogen.

Die ersten großen Dome im ganz gewölbten Basilikenstyle sind die zu Mainz, Worms und Speyer, deren innere Anlage starke viereckige Pfeiler zeigt; alle drei Kirchen rühren aus dem zwölften Jahrhundert her. Am Niederrhein wurden viele Kirchen derselben Art errichtet, jedoch fast alle erst in der letzten Zeit des romanischen Styles, nämlich zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Die verheerenden Kriege der beiden Gegenkaiser Philipp von Schwaben und Otto IV. am Schlusse des zwölften Jahrhunderts hatten arge Verwüstungen in diesen Gegenden veranlaßt und bei dem Wiederaufbau der zerstörten Bauten fand sich mannigfache Gelegenheit zur Fortbildung und Umgestaltung der früheren Kunstformen. Vielfach treten jetzt über den Seitenschiffen im Innern Umgänge (Galerien) auf, zuweilen als breite Emporen, die Decoration wird reich, selbst überladen und barock. Bei den Bauwerken aus der letzten Zeit dieser Periode zeigt sich im Innern schon der Spitzbogen. Noch aus der Zeit vor der angeführten Kriegsperiode rührt die Kirche zu Laach bei Andernach her, welche 1093 bis 1156 erbaut wurde. Gleichzeitig fällt die Kirche zu Schwarz-Rheindorf, Bonn gegenüber. Beispiele aus der spätern Zeit des romanischen Styles gewähren schon St. Castor zu Coblenz 1157 bis 1208, in welcher Kirche das Schiff jedoch ursprünglich noch ohne Gewölbe war, der Chor der Kirche zu Lonnig bei Coblenz, der Chor des Münsters zu Bonn, der Chor von St. Gereon zu Cöln, die Kirchen zu Andernach, Bacharach, Boppard, Heimersheim und Sinzig, sämmtlich mit breiten Emporen. Eine bemerkenswerthe Anlage des Chors zeigt sich in drei Kirchen aus dieser Zeit zu Cöln: in St. Maria in Capitolio, der St. Apostel- und St. Martinskirche; der eigentliche Chor und die Flügel der Querschiffe bilden nämlich Halbkreise mit verlängerten Schenkeln, welche an das Quadrat des Mittelraumes anstoßen. In der erstgenannten Kirche stützen Säulenarcaden, hinter denen sich ein breiter Umgang befindet, diese drei Tribünen. In den beiden andern Kirchen fehlt dieser Umgang. Die St. Quirinskirche zu Neuß (1208 begonnen) zeigt bei ähnlicher Anlage ein buntes Gemisch von ausgearteten Rundbogen mit Spitzbogen und führt so auf den germanischen Styl hinüber. In der Kirche St. Gereon zu Cöln bildet das Schiff (1212 bis 1227) ein längliches Zehneck, in dem architektonischen Detail prägt sich ein vollständiger Uebergang vom romanischen zum germanischen Style aus. Ein anderes bemerkenswerthes Monument der Uebergangsperiode ist die kleine sechseckige Matthiascapelle zu Kobern bei Coblenz. Die Kirchen des angrenzenden Belgien bieten einen ähnlichen Charakter wie die niederrheinischen.

Je weiter nach Nord-Osten, um so seltener finden sich in Deutschland Werke des früheren romanischen Styles, da die Bekehrungszeit mancher dieser Gegenden sehr spät fällt, wie die der Pommern in den Anfang des zwölften Jahrhunderts, die der Preußen von 1230 bis 1283 durch die deutschen Ritter, deren Residenz zu Marienburg war.

Gegen den Schluß des zwölften und zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gewinnt die Entwickelung des romanischen Styles größere Zierlichkeit, namentlich an den Capellen der fürstlichen Schlösser. Gewöhnlich befinden sich hier zwei Capellen über einander, die untere in schwereren, die obere in leichteren Formen, und beide Räume sind häufig durch eine Oeffnung in der gewölbten Decke, welche sie trennt, mit einander verbunden. Bei den Schlössern und Burgen der romanischen Periode gestattete sich die Phantasie

der Baumeister einen freieren Lauf, als bei den kirchlichen Gebäuden. Wir erwähnen die Reste von dem Palaste Barbarossa's zu Gelnhausen aus dem Jahre 1144 und des alten Flügels der Wartburg, wahrscheinlich dem Ende des zwölften oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehörend. Zierliche Ornamente in der mannigfaltigsten Gestaltung zeigen eine große Menge sogenannter Kreuzgänge, offene mit gewölbten Hallen umgebene Räume bei den Klostergebäuden, welche als Begräbnißplätze der Mönche dienten. Hervorzuheben sind die Kreuzgänge am Münster zu Zürich mit schlanken Säulen zwischen massigen Pfeilern, deren Decoration auf die Zeit um 1100 schließen läßt; bei St. Maria in Capitolio zu Cöln, bei dem Dom zu Aschaffenburg ꝛc. Privathäuser im romanischen Style sind jetzt höchst selten geworden, da Alter und Umbauten sie größtentheils verschwinden machten.

Aus der arabischen Architektur entlehnte der deutschromanische Styl namentlich die Form des Spitzbogens, obwohl dieselbe gerade in Deutschland vorzugsweise mit aus constructiven Rücksichten entsprungen zu sein scheint. Die zu überwölbenden Räume waren mit der Zeit immer weiter geworden und die Besorgniß, daß die Rundbogen nicht genügende Tragfähigkeit besitzen möchten, führte zu einer Ueberhöhung des Halbkreises, die anfangs zwar nicht sehr beträchtlich war, mit der Zeit sich aber immer mehr entwickelte, bis wir sie im germanischen Style vollständig ausgebildet sehen. Die Anschauung des Morgenlandes hatte dem Abendlande nach und nach einen so großen Reichthum von Ideen zugeführt, daß dieser Gewinn wesentlich mit zu neuer großartiger Entwickelung der deutschen Baukunst beitrug. Wurden auch oft, durch zu unbedacht rasche Nachahmung fremder Formen, Fehlgriffe gemacht, so entstanden doch zum größten Theil liebliche Gebilde, die man während der letzten Periode des romanischen Styles als Ueberblüthen dieser Kunstentwickelung, während des nächsten Zeitraumes neuer Kunstgestaltung als Knospen des germanischen Styles bezeichnen kann. Wir haben bereits verschiedene Bauwerke angeführt, in denen der Spitzbogen auftrat, und tragen noch folgende nach. Aus dem zehnten Jahrhundert die jetzt in Ruinen liegende Kirche des Klosters zu Memleben an der Unstrut, wahrscheinlich eine ungewölbte Pfeilerbasilika; aus dem elften Jahrhundert das Mittel- und Querschiff des Doms zu Naumburg; aus dem zwölften Jahrhundert die Stiftskirche St. Peter zu Fritzlar in Kurhessen; aus dem dreizehnten Jahrhundert das Querschiff und der westliche Theil der Kirche zu Freiburg an der Unstrut. Das bedeutendste Beispiel aus dieser Periode gewährt der Dom zu Bamberg, dessen äußere Ansicht unsere Pl. 89 darstellt. Von dem ursprünglichen zwischen 1004 bis 1007 ausgeführten Bau ist an dem jetzigen jedenfalls nichts mehr vorhanden, vielmehr scheint der Charakter der ältesten Theile auf den Anfang des zwölften Jahrhunderts hinzudeuten und ein bedeutender Bau fand im Jahre 1274 statt. Der Plan zeigt die Form der Basilika, worin das Mittelschiff die doppelte Höhe und Breite der Seitenschiffe hat, deren schräge Dächer sich an die Mauern des erstern anlehnen. Charakteristisch für diesen Plan sind auch die vier an beiden Seiten der zwei Chöre emporsteigenden Thürme. Ein brillantes Monument aus der spätromanischen Zeit ist auch die Domkirche zu Limburg an der Lahn (1213 bis 1242).

Die bildende Kunst der romanischen Periode zeigt schon in viel höherem Grade das Bestreben nach wahrer Kunstbildung, während man in den Anfängen der christlichen Bildnerei sich noch oft nur an kostbarem Material und blendender Pracht genügen ließ. Ueberhaupt war damals die Sculptur weniger vertreten, als die Malerei, und eine gewisse conventionelle Formengestaltung mußte jeden weiteren Aufschwung verhindern, ein Vorwurf, der ganz besonders die byzantinischen Bildwerke trifft, denn diese erscheinen wie aus derselben Form kommend und wie durch eine und dieselbe Schablone gestrichen; so alle Christusbilder,

alle Bilder der einzelnen Apostel. Daß die romanische Sculptur im Anfange auf diesem betretenen Wege fortgeht, kann nicht befremden, da man sich nur nach und nach vom Althergebrachten losreißt. Auch folgten Sculpturen und namentlich Malereien länger diesen altchristlichen Vorbildern, als selbst die Architektur. Die Sculpturen waren von Stein oder Holz und in diesem Falle immer in natürlichen Farben angestrichen, auch goldene und silberne getriebene und gegossene Arbeiten finden sich vor und dem Bronzeguß begann man wieder sein Recht einzuräumen. Nach und nach entfernte man sich immer mehr von der byzantinischen Starrheit, die Formen wurden geläuterter, freier und selbstständiger aufgefaßt. Den ersten Schritt zur Vervollkommnung sehen wir bei den in Metall gravirten und damals immer in Wachs abgedruckten Siegeln, insbesondere zeigt sich in denen aus Kaiser Friedrichs II. Zeit, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, schon eine Wiederannäherung an die antike Kunst, eine Erscheinung, welche durch des kunstsinnigen Kaisers langen Aufenthalt in Italien und Sicilien leicht erklärlich wird. Hieran reihen sich die Prachtgeräthe und der Schmuck für kirchliche Zwecke, aus edlen Metallen mit kostbaren Edelsteinen besetzt, Prachtteppiche und kirchliche Gewänder. So befand sich in dem reichen Schatze des Mainzer Domes ein Crucifix in kolossaler Größe, dessen Goldgewicht 600 Pfund betrug. Das Kreuz war mit Goldplatten überzogen, die ebenfalls kolossale Figur des Heilands war ganz aus Gold gearbeitet und die Glieder konnten in den Gelenken aus einander genommen werden, die Augen wurden von zwei Karfunkeln gebildet, das Innere des Leibes füllten Juwelen und Reliquien aus. Aehnliche Schätze fanden sich in andern Hauptkirchen, so zu Hildesheim, wo Bischof Bernward († 1022) nicht allein Kunstwerke aus der Ferne für seine Kirche kommen ließ, sondern auch selbst Prachtgeräthe anfertigte. Eben so ließ er für den Dom zu Hildesheim 1015 zwei eherne Thürflügel gießen und mit Sculpturen zieren, was bei den in dem Dome zu Mainz befindlichen Bronzethüren, welche zwar früher fallen (die letzteren waren wieder die ersten seit den unter Karl dem Großen für den Münster von Aachen gegossenen Bronzethüren), noch nicht der Fall war. Vielfache andere Bronzewerke entstanden im Laufe des elften Jahrhunderts, so die sculptirten Bronzethüren des Domes zu Augsburg (1070), das Grabmonument des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Dome zu Merseburg (1080), eine bronzene Grabplatte in flachem Relief, der sogenannte Crodo-Altar in der bei Abtragung des Domes verschont gebliebenen kleinen Capelle zu Goslar. Die Seitenflächen dieses Altars bestehen aus durchbrochenen Erzplatten und es liegt die Vermuthung nahe, daß alles Durchbrochene nach der Prunksitte jener Zeit mit Edelsteinen und Krystallen ausgefüllt war; getragen wurde der Altar von vier knienden Figuren, welche ebenfalls noch vorhanden sind, aber der früheren Vermittelung mit ihm entbehren. Die Bronzebekleidung von zwei Thürflügeln in der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, scheint nach dem daran angebrachten Bilde des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg im Sachsenlande gefertigt zu sein; sie zeigt zahlreiche Darstellungen aus der Bibel, mythologische und Portraitfiguren.

Mehrfach entstanden bronzene Taufbecken, unter denen namentlich das im Dome zu Hildesheim bemerkenswerth ist. Es hat eine Höhe von 6 Fuß und enthält Reliefs von biblischen und allegorischen Scenen. Eben so zeichnen sich, besonders in der letzten Zeit der romanischen Periode, die Metallarbeiten an Altartafeln und Reliquienschreinen aus. Auch arbeitete man vielfach Reliquienkasten und namentlich kostbare Bücherdeckel in Elfenbein. Ein großes kunstvolles Crucifix aus Elfenbein findet sich im Dome von Bamberg.

Werke der Steinsculptur sind vor dem zwölften Jahrhundert in Deutschland sehr selten; was aus dem

elften Jahrhundert vorhanden ist, zeigt entschieden byzantinischen Styl. Mit dem zwölften Jahrhundert aber werden derartige Arbeiten häufiger und besonders wendet man sie als Schmuck der Portale an. Höchst merkwürdig und von dem immer noch byzantinischen Charakter anderer gleichzeitiger Bildnereien abweichend, sind die Sculpturen am Portale der Schottenkirche zu Regensburg, aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts. Wie früher die Architektur, sehen wir jetzt auch die romanische Sculptur in den sächsischen Ländern zuerst eine höhere Entwickelung und selbstständige Entfaltung gewinnen. Hervorzuheben sind die sitzend dargestellten Reliefſiguren Christi, der heiligen Jungfrau und der Apostel in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, sämmtlich in Stuck gearbeitet, da man sich in diesen Gegenden anfänglich des fügsameren, erst nach Vollendung der Arbeit erhärtenden Materials bediente, ehe man zu dem Sandsteine überging, dessen Bearbeitung eine kunstgeübtere Hand beansprucht. Zunächst folgen die älteren Steinsculpturen des Bamberger Domes: die Hautreliefs an den Wänden zwischen dem Ostchor und den Nebenräumen (eine Verkündigung Mariä, die zwölf Apostel, der Erzengel Michael über dem Drachen und die zwölf Propheten) und die Sculpturen am nördlichen Portale auf der Ostseite dieses Domes: eine Madonna und einige Heilige. Eine schon weiter vorgeschrittene Durchbildung sehen wir in den Sculpturen in der Kirche zu Wechselburg, vorzugsweise an der Kanzel und dem Altar, und an der sogenannten goldenen Pforte des Domes zu Freiberg in Sachsen, deren Reliefgestalten edel concipirt und voll lebendigen Gefühls sind. Die Sculpturen aus der letzten Zeit des romanischen Styles nähern sich der germanischen Kunstauffassung.

Die anglonormannischen Kirchen in England zeigen gewöhnlich an dem halbrunden Steine oder dem Tympanum unter den Bögen der Portale Sculpturen von geringem Relief und ziemlich roh gearbeitet. Zuweilen werden biblische Scenen, zuweilen Begebenheiten aus der Legende dargestellt, öfters haben die Sculpturen auch eine symbolische Bedeutung, deren Sinn zum großen Theil sehr dunkel ist; auch portraitähnliche Bilder finden sich über einigen Portalen in einer halbrunden Nische. Doch wurden Darstellungen lebendiger Figuren bis an das Ende des zwölften Jahrhunderts blos als decorative Nebendinge betrachtet und mit Ornamenten in Verbindung gebracht, und die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arme erscheint nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert. Auch die Säulencapitäle und namentlich die Taufsteine wurden reich verziert; so namentlich der Taufstein in der Kathedrale von Winchester, dessen Reliefs eine ganze Legende darstellen und wo sich auch schon die Mitra und anderes Costüm der Bischöfe zeigt, und der Taufstein der Kirche zu Coleshill in Warwikshire, auf welchem der Erlöser am Kreuze mit der Jungfrau Maria und dem Evangelisten Johannes erscheint.

Die Kleidertracht des romanischen Zeitalters wird namentlich durch Grabmonumente deutlich, wenn die darauf befindlichen Figuren nicht in Mönchs- oder Nonnentracht dargestellt sind, wie häufig aus frommem Sinn geschah. Auch die Portraitstatuen und nicht kirchlichen Monumente jener Zeit geben Zeugniß davon, so wie hauptsächlich die Miniaturbilder in den Manuscripten.

In Italien entbehrt die Sculptur bis zum Anfange des zwölften Jahrhunderts alles selbstständigen Charakters, da die Schmuckausstattung der Kirchen vorzugsweise in Constantinopel gearbeitet wurde; so bestellte man die goldene mit getriebener Arbeit, Schmelzwerk und edeln Steinen verzierte Tafel über dem Hauptaltare von S. Marco zu Venedig im Jahr 976 zu Constantinopel. Eben so waren die durch den Brand von 1823 mit zerstörten Bronzethüren von S. Paolo fuori le mura bei Rom im Jahre 1070 durch Stauracius den Gießer zu Constantinopel gegossen worden. Die darauf befindlichen Darstellungen waren

eingegraben (intagliati) und mit Silber- und Goldfäden, so wie mit Schmelzwerk ausgefüllt. In ähnlicher Weise sind die Thüren des Heiligthums auf dem Berge Gargano in der neapolitanischen Provinz Capitanata und die zu S. Marco in Venedig, rechts am Haupteingange der Kirche, gearbeitet, ja letztere sollen unmittelbar von der Sophienkirche zu Constantinopel entnommen sein. Zahlreiche Bronzethüren aus dem elften und zwölften Jahrhundert befinden sich an solchen Orten Italiens, wo byzantinischer Einfluß überwiegend war: im sogenannten Exarchat (Kirchenstaat), im Königreich Neapel und in Sicilien; aber auch in Pisa, Verona, Piacenza, Mailand.

Die italienische Steinsculptur dieser Periode zeigt noch ziemlich rohe Formen, obgleich namentlich seit dem Schlusse des elften Jahrhunderts die Künstler bemüht waren, ihre Namen zu erhalten. Nicht selten meißelten sie dieselben auf den Werken auf, und versahen sie sogar mit prunkenden Beiwörtern, während ganz im Gegentheil die deutschen Künstler dieser Zeit sich damit begnügten, ihre Kunstwerke zur Ehre Gottes angefertigt zu haben, so daß ihre Namen spurlos verschwunden sind. So werden uns lombardische und toskanische Künstler genannt, deren Werke sich gleichwohl zu höherer Bedeutung nicht erheben, bis alle überstrahlend nach Jahrhunderten tiefen Verfalls der italienischen Sculptur Nicolà Pisano (geb. um 1200, gest. nach 1266) als einsam glänzender Stern auftritt. Der Einfluß wandernder Künstler aus Deutschland, wo damals die Sculptur hoch entwickelt war, und das Studium der Antike scheinen gleichzeitig seinem Genius die Richtung vorgezeichnet zu haben. Seine bedeutendsten Werke sind die Sculpturen an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, welche er 1260 vollendete, und die 1266 begonnene Kanzel im Dome zu Siena. Beide sind in carrarischem Marmor ausgeführt und haben eine ähnliche Anordnung; die Brüstung der erstern zeigt in Reliefs Christi Geburt, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darstellung im Tempel, den Kreuzestod und das jüngste Gericht, über den die Kanzel tragenden Säulen und Bögen sind allegorische Figuren, so wie Evangelisten und Propheten angebracht. In der zweiten Kanzel zeigt sich des Meisters Hand namentlich in den allegorischen Gestalten, während in den Reliefs der Brüstung die Mitwirkung seiner Gesellen Arnolfo di Cambio und Lapo, so wie seines Sohnes Giovanni, mit deren Hilfe er dieses Werk vollendete, sich in einer Annäherung an den germanischen Styl bemerkbar macht.

Der Standpunkt der Malerei in der romanischen Periode ist in der ganzen Eigenthümlichkeit besonders aus den Miniaturbildern der Handschriften zu ersehen. Eben so wie in der Sculptur zeigt sich auch in der Malerei des zehnten Jahrhunderts in Deutschland ein Uebergang aus der altchristlichen Kunst zu größerer Selbstständigkeit. Bis zum Anfange des zwölften Jahrhunderts war jedoch die Form mehr ein Sinnbild des Gedankens, als daß sie denselben unmittelbar ausgesprochen hätte, und häufig finden wir daher noch eine schriftliche Erklärung neben den Darstellungen; erst gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts nehmen diese Bilder das Gepräge einer freieren, sich selbst bewußteren Darstellungsweise an. Nächst den religiösen Werken wurden auch die Handschriften der Profanliteratur, namentlich die Erzeugnisse der um diese Zeit sich lebensvoll entwickelnden nationalen Poesie mit Bildern und gemalten Randverzierungen, so wie mit phantastischen großen Anfangsbuchstaben in bunter Malerei versehen, und hier, wo die Darstellungsweise von der schematischen religiösen sich losriß, begann sie auch zuerst, sich freier zu entfalten. Ein gleicher Eifer wie in den Malereien der Handschriften zeigte sich auch in der Wandmalerei, welcher in kirchlichen und profanen Bauwerken vielfache Gelegenheit für ihre Darstellungen gegeben war. Zu bedauern ist, daß die meisten dieser Werke in späterer Zeit weiß übertüncht wurden und unsere Kenntniß von ihnen sich zum größten Theil auf die schriftlichen Nachrichten beschränkt. So ließ z. B. König Heinrich I.

(† 936) in seinem Palaste zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn bildlich darstellen, und Wandmalereien im westlichen (Peters-) Chor (aus den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts) des Domes zu Bamberg sind erst in neuerer Zeit wieder von der darauf befindlichen Tünche befreit worden. Die Schlösser und namentlich die Kirchen waren mit kunstvollen Teppichen ausgeschmückt, die man mit gestickten oder eingewirkten bildlichen Darstellungen zierte. Man bediente sich solcher Teppiche in den Schlössern zum Aufhängen vor die innern roh gelassenen Wände der Säle und Zimmer. Bemerkenswerth ist der 210 Fuß lange, 19 Zoll hohe gestickte Fries zu Bayeur, welcher, bald nach der Eroberung Englands durch die Normannen angefertigt, die Thaten Herzog Wilhelms bei dieser Gelegenheit darstellt. — Mit dem Ende des zehnten Jahrhunderts tritt ein völlig neuer Kunstzweig, die Glasmalerei, auf, deren Darstellungen als einfache, mit durchsichtigen bunten Gläsern ausgefüllte Conturzeichnungen erscheinen. Als das Vaterland dieser neuen Kunstübung ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Deutschland anzusehen, die ältesten Glasgemälde, von welchen sich Nachrichten vorfinden, gehörten der Kirche des Klosters zu Tegernsee in Baiern an und deutsche Künstler trugen später die neue Kunst in das Ausland.

Fast noch mehr als die Sculptur erscheint die Malerei bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts in Italien ohne alle Selbstständigkeit, während musivische Arbeiten mit gutem Erfolg ausgeführt werden, anfangs ganz in byzantinischer Weise, dann aber mit dem Ende des zwölften und dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in freierer Entwickelung. Auch einige Wandmalereien aus dieser Zeit haben sich erhalten, so vom Jahre 1230 die Abbildungen der Apostel, der Propheten und der Geschichte Johannes des Täufers im Baptisterium zu Parma; bemerkenswerth als Tafelgemälde jener Zeit ist besonders nur ein großes Madonnenbild des Guido von Siena von 1221 in S. Domenico zu Siena. Erst Giovanni Cimabue (geb. 1240 zu Florenz, gest. bald nach 1300) erweckte die Malerei nach langem Verfall zu neuer kräftiger Entwickelung.; innerhalb der einfachen Typen altüberlieferter schematischer Formengesetze entfaltete er einen Adel und eine Großartigkeit des Styls, die man bis dahin nicht gekannt hatte. Man bewahrt zu Florenz zwei große Madonnenbilder von ihm: das eine, jetzt in der Akademie, zeigt noch vorherrschend das byzantinische Element, während in dem andern, in S. Maria Novella die edlere Form und die zartere Durchbildung entschieden hervortritt. Seine bedeutendsten Werke sind aber die Wandmalereien in der Oberkirche von S. Francisco zu Assisi, am oberen Theil der Wände des Langschiffes und an den Gewölben desselben, Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testamente in lebensvoll dramatischer Ausführung, und Brustbilder von Heiligen, umgeben von Blumenornamenten und Genien. Das Hauptwerk eines jüngeren Meisters, des Sienesers Duccio di Buoninsegna, der in der von Cimabue angebahnten Richtung weiter arbeitete, gehört allerdings schon dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts an, wir erwähnen dasselbe jedoch schon jetzt als Beispiel des noch mehr entwickelten Bestrebens, die früheren Kunstformen zu größerer Lebendigkeit und Naturwahrheit fortzubilden. Dasselbe besteht in einer auf beiden Seiten gemalten Tafel für den Dom zu Siena, die Vorderseite zeigt eine Mutter Gottes umgeben von Heiligen, auf der Rückseite befinden sich zahlreiche Scenen aus der Leidensgeschichte Jesu in kleinerem Maßstabe dargestellt. Später wurde diese Tafel getrennt und beide Theile schmücken jetzt die Wände des Domes.

Von bedeutenden Mosaikwerken aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts erwähnen wir die von Jacobus Turriti 1291 in den Altartribunen von S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano zu Rom gearbeiteten; ferner eine Krönung und eine Himmelfahrt der Maria von Gaddo Gaddi, die erstere im Dome zu Florenz, die letztere in dem zu Pisa.

Der germanische oder gothische Kunststyl.

Die geistige Regsamkeit, welche zur Zeit der Kreuzzüge im Abendlande herrschte, mußte nothwendiger Weise auf allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst wesentliche Veränderungen herbeiführen; vom bedeutendsten Einflusse darauf war das von der Zeit Friedrichs I. bis zu derjenigen Friedrichs II. ohne Bedenken weltlicherseits noch meistens anerkannte Vorwalten des Hohenstaufischen Kaiserhauses, welchem englische, wie französische, dänische und schwedische, wie italienische, polnische und ungarische, wie spanische Könige ganz unzweideutig ihre Huldigung bezeugten oder selbst darbrachten. Das dominium mundi, welches innerhalb der Grenzen, in denen der Kaiser die Schirmvogtei über die Kirche auszuüben hatte, von allen Seiten demselben eingeräumt wurde, war damals ungeachtet der vielfachen Drangsale und Widerwärtigkeiten noch etwas mehr, denn eine bloße Idee, als welche es, zumal seit der weiteren Verbreitung der Universitäten im vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte, in den Lehrbüchern und auf den Lehrstühlen der Juristen erst völkerrechtlich allmählig ausgebildet und in den Volksmeinungen heimisch gemacht wurde. Die Nation, deren Monarch stets, auch zur Zeit Ludwigs XIV., das unbestrittene Vortrittsrecht in der Reihe der weltlichen Fürsten ausübte, ja, nicht selten, als ob dies sich von selbst verstände, schiedsrichterliche Gewalt in den europäischen Angelegenheiten beanspruchte, erschien im Mittelalter ohne Frage als die bei weitem mächtigste, als die erste; und wenigstens in der Theorie, die öfters stärker ist, als alle Praxis, im Reiche der Geister, hatte das dominium mundi stets seine Giltigkeit. Noch obendrein waren alle Angehörigen der römisch-katholischen Kirche mit Ausnahme der reinen Kelten, Slaven und Magyaren entweder Germanen im wahren Sinne des Wortes, oder doch in sofern Sprößlinge von solchen, als sie germanisches Blut in mehr oder weniger bedeutenden Gaben sich beigemischt hatten, und das Bewußtsein von dieser ihrer fleischlichen Verwandtschaft mit den Germanen, mit den Deutschen insbesondere, konnte noch nicht in ihnen erstorben sein, zumal die geistige Verwandtschaft unaufhörlich von Seiten der Kirche gefördert und unterhalten wurde. Entschieden zeugt dafür die sehr auffallende Aehnlichkeit, die offenbare Uebereinstimmung der Bildungszustände, vor Allem des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens. Das thatsächliche Uebergewicht der Germanen, welches während des Mittelalters kaum je in Zweifel zu ziehen war und bis auf die Zeit der französischen Bourbons von keiner Seite ernstlich in Frage gestellt wurde, begründet am besten die etwas seltsame Bezeichnung der mittelalterlichen Kunst mit dem Ausdrucke einer germanischen oder altdeutschen, wofür, ohne daß man recht weiß, wie, nach und nach das Beiwort der gothischen in Gebrauch kam, wenn es nicht vielmehr von alten Zeiten her sich im Gebrauche erhielt. Uebrigens war sowohl ihrer subjectiven, als auch ihrer objectiven Seite nach die Kunst in ihrem innersten Wesen eine echt germanische oder deutsche, in sofern die Sentimentalität, welche die Germanen mehr, als andere Völker, kennzeichnet, darin stets vorherrschte, so daß es im Allgemeinen auf eine tiefere Erregung des Gefühles und Gemüthes, in religiöser Hinsicht auf Erhebung der Herzen abgesehen war, mögen wir immerhin zugestehen müssen, daß die echte Kunst, die sogenannten Effecte, die Hervorrufung leidenschaftlicher Affecte gänzlich ablehnend, nur ein reines Wohlgefallen an der wahren Formenschönheit als ihr Ziel betrachtet. Wir könnten noch überdies auf die tief innerliche Verwandtschaft, welche zwischen dem Christenthume und dem Germanismus stattfindet, uns berufen, um die mittelalterliche Kunst, die lange Zeit niemals eine andere, als eine christliche, sein wollte, für eine dem germanischen Sinne und Wesen entsprechende zu erklären; es genügt uns nun, nur noch zu

bemerken, daß die Wissenschaft allgemein, in England und Frankreich eben so, wie in Deutschland, diese Bezeichnung angenommen hat, nur daß sie das Wort bald in weiterer, bald in engerer Bedeutung braucht, indem sie im zweiten Falle die romanische Kunst, die Manche auch eine germanisch-romanische nennen, von dem Begriffe ausschließt. Man ist der Meinung gewesen, daß die italienischen Romanen aus Haß die erst seit höchstens zwei Jahrhunderten gebräuchlichere Benennung: „gothisch," die nun als gleichgeltend mit: „germanisch" insonderheit für die mittelalterliche Bauweise angewendet wird, erfunden hätten, ohne daß dies im mindesten sich erweisen läßt. Sind denn nicht auch in Italien großartige Bauwerke von gothischem Charakter, deren Aufführung deutschen Meistern aus ganz freiem Entschlusse übertragen wurde? Wie läßt damit sich der vorausgesetzte Haß zusammenreimen? Sind doch die heutigen Italiener selbst großentheils Sprößlinge von Gothen und Longobarden, von echten Germanen; wie unnatürlich, wie thöricht, seine Ahnen und das, was diese liebten, zu hassen aus bloßer Laune! Der Geschichtschreiber Gregor, erst Diaconus, nachher Erzbischof zu Tours († 17. Novbr. 595), berichtet vielmehr, daß König Chlotar zu Rouen, also im classischen Lande der gothischen Baukunst, um 560 dem heiligen Petrus aus Quadersteinen habe eine Kirche bauen lassen, und daß die Baumeister Gothen aus Italien gewesen seien. Dies scheinen uns Gründe zu sein, mit denen vielleicht die Entstehung der Bezeichnung: „gothisch" sich darthun, oder doch der Gebrauch derselben sich rechtfertigen läßt in Bezug auf alles dasjenige, was im Kirchenbau mit dem echt Römischen im Widerspruche stand, und was die alten Römer als etwas Fremdartiges wohl barbarisch genannt haben würden. Wie dem aber auch sei, in engerer Bedeutung versteht man nun allerdings unter der Gothik ausschließlich die Kreuzgewölbe- und Spitzbogenbaukunst, die möglicher Weise, aber keineswegs gewiß von Frankreich aus nach Deutschland sich den Weg gebahnt haben dürfte; es kann an und für sich kaum noch die Frage sein, daß für großartigere Bauunternehmungen das einfache Rundgewölbe und der gebräuchliche Rundbogen, deren Tragfähigkeit in demselben Verhältnisse abnimmt, in welchem die Spannung zunimmt, auch den Deutschen bald als unzweckmäßig erscheinen, dagegen der eine geringere Tragbarkeit erheischende und eine größere bedingende, aufstrebende Spitzbogen und das Kreuzgewölbe auch ihnen bald sich empfehlen mußten, zumal die ebenfalls bald heimisch werdenden Pfeiler in ihrer Massenhaftigkeit den Ober- und Mitteldruck in seiner ganzen Wucht so kräftig auf sich nahmen, daß nun die Außenwände, zu deren Unterstützung fortan vereinzelte äußere Pfeiler und Widerlagen hinreichten, für eine größere Anzahl höherer Fenster ohne Nachtheil für das Ganze durchbrochen werden konnten, überhaupt nun vorzugsweise viel weniger zum Tragen des Oberbaues, als zum Abschlusse des Raumes dienten. — Der herrliche Aufschwung, welchen zur Zeit der Hohenstaufen, ja, zum Theil durch deren Einfluß im Abendlande die gesammten Bildungsbestrebungen nahmen, mußte ja doch am meisten sich äußern und sich geltend machen im Kirchenbaue, der den Völkern eine Herzenssache geworden war. Die Fürsten des dreizehnten Jahrhunderts, vor allen der letzte Babenberger Friedrich der Streitbare († 1246), der Kaiser Friedrich II. († 1250), König Ludwig der Heilige († 1270), Przemysl Otakar, König von Böhmen († 1278), Heinrich der Erlauchte von Meißen und Thüringen († 1288), Kaiser Rudolf I. von Habsburg († 1291), König Jakob I. von Aragonien († 1276), Alfonso X. der Weise, König von Castilien († 1285), König Alfonso III. († 1279) und König Diniz († 1325) von Portugal, waren tief durchdrungen von dem warmen Geiste einer feinen und zarten Sitte, oder einer reinen und innigen Frömmigkeit, wie sie aus einer eigenthümlichen edlen Geistesbildung hervorgehen mußte, während dagegen die Päpste noch oft durch bedeutende Gelehrsamkeit, fast immer durch bewältigende Willenskraft sich auszeichneten. Manche Wissen-

schaften, insbesondere sammt der Geschichte die theologischen und philosophischen Fächer in der scholastischen Form, erfreuten sich im Kreise der höheren, gebildeteren Stände nun der regsten Theilnahme und aller möglichen Beförderung; aber die Naturwissenschaften lagen noch in Banden, und zwar nicht nur in denen des alten Aristoteles, sondern auch in denen von seinen Anhängern, wofür mehr oder weniger die traurigen Schicksale eines Roger Bacon († um 1293) und eines Raymundus Lullus († 1315) zeugen können. Indeß auch jenes Jahrhundert hatte seine Weltwunder der Gelehrsamkeit, wie unter den Muhammedanern, so auch unter den Christen; der Ruhm eines Thomas Grafen von Aquino († 1274), eines Bonaventura († 1275), eines Albertus Magnus von Bollstädt († 1280) und eines Johannes Duns Scotus († 1308) bleibt ein unvergänglicher; sie erstiegen den Gipfel aller menschlichen Weisheit, Frömmigkeit und Heiligkeit. Albert der Große, der Leibnitz seiner Zeit, pflegte alle Wissenschaften, auch die verpönten oder beargwöhnten; er ragte nicht minder hervor als Naturforscher und Mathematiker, denn als Theolog und Philosoph; ja, er, der ehemalige Bischof von Regensburg, war als Mönch zu Köln selbst Baumeister, so daß man unter den zahllosen Kirchenbauten jener Tage bald hier, bald dort seine Fußtapfen wieder findet. Die Kölner Dominicaner-Kirche ist das Werk seiner Hand. Den Sprachen, welche bis dahin die Scheuern ihrer Literatur mit den goldnen Garben der reizendsten und anmuthigsten Früchte erfüllt hatten, aber auch schon manchen Auswuchs von Ueppigkeit hegten, gesellte sich, wie auf den Zauber einer zu allen Zeiten unerhörten Begeisterung, urplötzlich die italienische bei, die mit einem kühnen Adlerfluge sogleich über alle Wolken empor sich aufschwang zum hehrsten Sonnenglanze in **Dante** (Durante Alighieri) aus Florenz († 1321), welchem Francesco Petrarca aus Arezzo († 1374) und Giovanni Boccaccio, wohl aus Florenz († 1375), wiewohl Söhne eines ganz anderen Geistes, bald als vollendete Meister sich anschlossen. Solche Männer bringen alle diejenigen, welche noch von einer empörenden Rohheit reden, mit einem Schlage zum Schweigen. Schon ein Jahrhundert früher hatte Deutschland seine allergrößten Kunst-Epiker in einem Hartmann von Owe oder Aue († um 1215) und einem Wolfram von Eschenbach († um 1225), Geister vom ersten Range, und in seinem Walter von der Vogelweide († 1250) eine der lieblichsten Erscheinungen unter den Dichtern aller Zeiten. In der Luft, in welcher solche Männer sich wohl und behaglich fühlten, mußte ja doch die Kunst blühen und gedeihen. Was uns insonderheit über die Bauunternehmungen berichtet wird, wäre uns vielleicht unglaublich, würde es nicht durch die freilich oft unvollendeten Riesendenkmäler bestätigt. Große Veränderungen waren nun auch in persönlicher Rücksicht eingetreten: die Bischöfe zwar blieben in der nächsten Beziehung zum Bauwesen, um welches sie, und zwar eben damals fast alle, sich fortwährend die strahlendsten Verdienste erwarben; aber den Klöstern, den Mönchen wurde ihr baukünstlerisches Vorrecht, ihr Monopol, wie sehr sie sich auch sträuben mochten, nach und nach entzogen, vor Allem durch die von Heideloff und Schnaase gründlich erforschten Bauhütten, seitdem die Maurerei sich zur Steinmetzkunst vervollkommnete.*) Der Name, welcher anfänglich im eigentlichsten Sinne zu nehmen ist für die Buden, in welchen die Steinmetzen und andere verwandten Handwerksgenossen sich versammelten, trug sich ohne Zweifel bald über auf deren Zunftverbindungen oder Innungen selbst, die man schon im dreizehnten Jahrhunderte darunter sich zu denken hat. Die Untersuchung von Urkunden hat bis jetzt eine

*) Die gewöhnliche Annahme, daß die Logen der Freimaurer aus den Bauhütten entstanden seien, soll wenigstens nicht gänzlich übergangen werden, mag es immerhin auf jeden Fall ganz klar sein, daß das Wesen der Bauhütten in den Logen sich nicht findet, höchstens ein gewisser Theil von Symbolik nebst der Geheimthuerei aus jenen auf diese sich vererbt hat.

solche Vereinigung der Bauhandwerker zu Paris im Jahre 1258 entdeckt, die erste, von der wir bestimmte Kenntniß haben, aber höchst wahrscheinlich nicht die erste unter denen, die es gab; für uns viel interessanter ist die Rochlitzer Bauhütte, deren Papiere Kaiser Rudolf I. bestätigt hat.*) An der Spitze einer Bauhütte, die Gesellen und Lehrlinge in sich schloß, stand der vom Bauherrn erkorene Meister; der erste unter den Gesellen war der von diesem nicht nach Willkür, sondern in Gegenwart spruchfähiger Zeugen erwählte Parlirer (von parler, unser Polier). Ein tiefes Schweigen umhüllte die Geheimnisse der Kunst und umgab auch die gesammte Thätigkeit der Werkleute, zumal beim Kirchenbau, der als Gottesdienst galt. Da der Trieb des geselligen, des genossenschaftlichen Lebens und Wesens niemals im Abendlande reger war, als in jener Zeit der Städtegründungen, verbanden sich früher oder später mehrere Bauhütten zu einer Gemeinschaft, wie dies, leider erst 1459, für Regensburg urkundlich nachgewiesen ist. Die fromme Begeisterung, mit der man den Kirchenbau in Angriff nahm, übersteigt beinahe alle unsere Vorstellungen; Hurter erzählt, daß am Straßburger Münster bisweilen hunderttausend Arbeiter, deren viele aus weiter Ferne, auch aus Oesterreich, sich einfanden, ohne einen anderen Lohn in Anspruch zu nehmen, als — ein heiteres Bewußtsein, zu gleicher Zeit beschäftigt gewesen seien, und in Betreff des Liebfrauenbaues zu Freiburg ist Aehnliches von Schreiber dargethan worden. Die erste derartige Vereinigung zum christlichen Liebeswerke, der wir in der Geschichte begegnen, soll 1145 zu Chartres vor sich gegangen sein, wo nach de Caumont und Kreuser „große Herren, stolz auf Geburt und Reichthum, sich freuten, Steine, Kalk, Holz und dergleichen herbeizuschleppen;“ ja, zu Amiens legte selbst der König mit den gemeinsten Leuten Hand an. Auch vornehme Damen weltlichen Standes, und nun vollends erst Nonnen sahen eine Ehre darin, Handlangerdienst zu verrichten, während der Abt, die Kutte aufgeschürzt, mit der Meßruthe arbeitete, selbst „ein Vorbild für Alle,“ deren Niemand Theil nehmen durfte, bevor er gebeichtet und mit Jedermann sich versöhnt hatte. So ist denn nicht zu zweifeln, daß an manchen unserer Kirchen selbst der Schweiß von schönen Händen haftet. Noch obendrein pflegten auf Bitten des Pfarrers Beisteuern aus dem ganzen Lande einzugehen in England nicht anders, als in Frankreich und wohl auch anderwärts. In solcher Weise sind diese unsere ehrwürdigen Kirchengebäude entstanden; sind sie nicht Denkmäler einer eben so anmuthigen, wie schönen Frömmigkeit? Der Basilikenstyl hatte sich inzwischen, und zwar bis gegen 1300 überall, auch in den baltischen Ländern, gänzlich umgewandelt unter den kunstfertigen Händen: der romanische Rundbogen war förmlich verdrängt von dem germanischen oder gothischen Spitzbogen; an die Stelle der flachen Decken traten in allen Schiffen, so wie im Chore, Gewölbe, und zwar Kreuzgewölbe, oft von ungeheurer Last, äußerst selten Kuppeln, oder Tonnen und Mulden, deren indeß auch hie und da in Deutschland, namentlich in Oesterreich, einzelne vorkommen; auch die Säule mußte, wenigstens als Hauptträgerin, weichen vor den gewaltigen Pfeilern, die, einer großen Vielgestaltigkeit und Mannigfaltigkeit fähig und zwischen den Schiffen gemeiniglich zu Arkaden vereinigt, die ganze Wucht des Oberbaues auf sich nahmen; der starken Außenwände bedurfte es fortan nur zum Abschlusse des Gebäudes; sie konnten füglich öfter durchbrochen werden, um außerhalb des hohen Chores, wo man gern ein mystisches Dunkel zu ergreifender Beleuchtung am Altare bewahrte, dem Innern mehr Licht zu gewähren mittelst zahlreicherer schlank emporstrebender Fenster in wohlgeordneten Reihen; himmelanstrebende Thürme, die höher und höher sich verjüngten, um endlich, wie die Sehnsucht, in der dem Auge kaum erreichbaren Leere der Luft sich

*) Insbesondere war es der unabhängige Gerichtsstand, welchen der erste Habsburger dieser Bauhütte verlieh.

zu verlieren, lagen nun gewöhnlich mindestens zwei, einer zur Rechten, der andere zur Linken des Portales, im Plane; dabei vergaß man jedoch nicht der Erde, sondern was diese Passendes aus dem Pflanzen- und aus dem Thierreiche darbot, das wurde, als wollte man die ganze Schöpfung vor Augen legen und so an den Schöpfer erinnern, oft in reizender Sinnbildlichkeit, zum Schmuckwerke verwendet, während auch sonst noch die Bildnerei und die Malerei die Erlösungsgeschichte dem Auge zu vergegenwärtigen suchten. Ueberhaupt wurden außer dem Bildwerke zur Verzierung benutzt: theils das Maßwerk, eine Linien-Gestaltung, wobei „die Nase," theils das Laubwerk, wobei „der Frauenschuh" in Deutschland charakteristisch geworden ist; in das Laubwerk wurde der Regel nach nun bloß Vaterländisches aus Wald, Feld und Garten aufgenommen. Von der Ausbildung der Einzelnheiten bemerkt Otto ganz richtig, „daß sie, anfangs streng und einfach, später freier und reicher, zuletzt einerseits in Ueberfülle, andererseits in Trockenheit ausarteten." Selbst der principielle Spitzbogen erlag einem solchen Schicksale, sogar in dem so nüchternen, so verständigen England, indem dem einfachen, der sich noch zum lanzettförmigen gestaltete, nun der zusammengesetzte bald als geschweifter, bald als drei- oder kleeblätteriger in mehreren Formen hinzugefügt wurde, zuletzt der berühmte Tudor-Bogen während der Regierung Heinrichs VII. Bei Festhaltung des alten Grundplanes, aus dem nur die Krypta auf immer verdrängt, in dem dafür der Schluß des hohen Chores hinter dem Altare öfters zu einer erweiterten, in mehreren Ecken gestalteten Räumlichkeit ausgebildet wurde, ist es also durchgehends das vorherrschende Aufstreben der geraden Linien-Paare bis zur spitzbogigen Verbindung, was nebst dem Kreuzgewölbe, in dessen vier Theilen zwischen den Gurten die Tonnenvertiefung sich mehr und mehr verflachte, die echte Gothik im engeren Sinne kennzeichnet, in welcher ein derartiges Gebäude wirklich einen schönen Organismus darstellt. —

Weilen wir nun vor Allem bei Deutschland, wo, wenn auch Frankreich der Zeit nach der Vortritt gebührte, doch der Styl am schönsten und besten sich ausgebildet hat, so lassen sich klar genug drei Entwickelungsstufen der Kunst unterscheiden, indem das vierzehnte Jahrhundert als Blüthezeit, während deren der reinste Geschmack sich kund giebt, in der Mitte liegt. Unter den vorhandenen Denkmälern geht hier der Entstehungszeit nach allen voran die Liebfrauenkirche in Trier (1227—1244), ein Gebäude von absonderlicher Gestalt, ein gleicharmiges Kreuz mit Capellen zwischen den Armen, so daß das Ganze als ein Zwölfeck erscheint, worüber ein viereckiger Thurm aufsteigt. Das höchste Wunder der Gothik aber, welche hinwiederum für die echt christliche Baukunst angesehen wird, ist die Idee des Kölner Domes (s. Bl. 90), welcher heute noch seiner Vollendung harrt und derselben hoffentlich entgegengeführt werden wird; die Gründung desselben erfolgte am 14. August 1248 durch den Erzbischof Konrad von Hochstädten, die Einweihung des Chores nicht eher, als am 27. September 1322. Nach neueren Forschungen, denen jüngst auch A. Reichensperger wieder beigetreten ist, kann es kaum noch eine Frage sein, daß französische Kirchen, nämlich die Kathedrale von Amiens (1220—1288) im Chore und die Sainte Chapelle zu Paris in Betreff der Fenster dem Kölner Domplane vorangegangen sind mit vorbildlicher Einwirkung. Der gewohnte Basilikenstyl ist darin aber ungeachtet der Fünfschiffigkeit, so wie der Dreischiffigkeit der allerdings weit herabgerückten Kreuzesarme (des Querschiffes), auf das strengste bewahrt, auch die Regel in den beiden westlichen Thürmen*)

*) Der Flächeninhalt beträgt im Lichten 62,918 Quadratfuß rheinl., die Thurmhöhe 474,3 Fuß.

beobachtet. Den Pfeilern, deren Kern die Kreisform im Durchschnitte hat, ist von allen Seiten kräftige Unterstützung durch Streben und Widerlagen auf geschmackvolle Weise verliehen, indem auf länglich viereckigen Sockelplatten die ebenfalls eckigen Basen von Halbsäulen ruhen. Doch wir wollen nicht versuchen, die vielen Beschreibungen zu vermehren, welche nach Sulp. Boisserée (1822) gegeben worden sind, sondern nur noch dem Fortgange des Weiterbaues alles mögliche Glück wünschen. Ferner stammen aus der besseren und besten Zeit die Münster zu Straßburg und zu Freiburg im Breisgau, von welchen der erstere Bau die ganze Entwickelungsgeschichte der Kunst gleichsam in einem Bilde uns verewigt; am berühmtesten ist daran die Façade, die nach Vollendung des Langhauses (1275) im Jahre 1277 in Uebereinstimmung mit dem französischen Kathedralstyle in Angriff genommen, aber durchaus in germanischem Geiste erst bis 1339 zu Stande gebracht, mit dem reizendsten Schmuckwerke ausgestattet wurde, worauf man nach längerer Zeit den nördlichen der beiden Thürme, deren anderer noch immer an die Schwäche unseres Geschlechtes mahnt, bis 1439 emporführte, ohne daß ein wesentliches Verderbniß in den Formen des Styles eintrat. Unter den Werkmeistern dieses Prachtbaues, deren ziemlich viele bekannt sind, ist vor allen mit dem höchsten Ruhme gekrönt Erwin von Steinbach († 1318), dessen Tochter Sabina als Bildhauerin dafür thätig gewesen ist.*) Im Freiburger Münster, an welchem um 1330 Meister Peter von Basel und Meister Heinrich der Leittrer bauten, nachdem das Langhaus 1122 sammt dem Portale schon im dreizehnten Jahrhundert vollendet war, gilt der Thurm, 385 Fuß hoch, über der Pforte, zumal in seinen höchsten Theilen, für das erhabenste Meister- und Musterstück an Schönheit und Pracht stylistischer Durch- und Ausbildung; man konnte sich schon längst darüber freuen (spätestens seit 1258), als Hans Niesenberger von Grätz erst (1471—1513) den Chor hinzufügte, der freilich eben so wenig, wie das Innere der Schiffe, zu dem Prädicate einer Einheitlichkeit des eine Fläche von 30101 Quadratfuß einnehmenden Ganzen berechtigt. Viele Jahrzehende schritten über diese Baupläne hinweg; und unwillkürlich veränderten sich inzwischen die Ideen der Menschen. Das Mittelalter steht in Betreff der Kunstunternehmungen dem klassischen Alterthume keineswegs nach, sondern vielmehr voran, wenigstens in mancher Hinsicht. Weder reiner gehalten, noch gleichmäßiger durchgeführt, als der Freiburger Münster, sind der Dom zu Wetzlar (dreizehntes bis funfzehntes Jahrhundert) mit dem noch unvollendeten Thurme und die Collegiat-Kirche zu Xanten (1213 — 1525), von welchen der letztere Bau den öfters sehr regen Eifer dreier Jahrhunderte empfand. Ferner reichen bis in die beste Zeit zurück der schon 854 durch Ludwig den Deutschen gegründete und 1238 dem heiligen Bartholomäus gewidmete Dom zu Frankfurt am Main, außer dem dreifachen Schiffe, das noch von 1239 her übrig ist, in der Zeit von 1315—1512 ins Werk gesetzt, sodann die Leonhards-, die Stephans- und die Quintini-Kirche zu Mainz, die Münster zu Kolmar (1263—1350) und zu Basel (1363), die Katharinenkirche zu Oppenheim, zumal das Schiff, und noch manche andere. Den rheinischen Bauwerken der klassischen Zeit stehen diejenigen der östlicheren Länder an Vollendung und Durchbildung des Styles nach, voran aber unter denselben der Dom zu Regensburg (1275—1486) und der Münster zu Ulm (1377 bis nach 1500, s. Pl. 91). Den Grundstein zu letzterer Kirche legte der Bürgermeister Kraft am 30. Juni 1377. Unter den genannten Baumeistern steht die berühmte Berner Familie Ensinger im Vordergrunde, aus deren Mitte die Namen Heinrich, Michael und Ulrich, sodann Ulrich's

*) Der Thurm, berechnet auf nahe an 600 Fuß, hat nur eine Höhe von 452 Fuß rheinl., der Flächeninhalt beträgt 41702 Quadratfuß.

Söhne Kaspar und Matthäus, später noch ein Moritz namhaft gemacht sind; außer ihnen werden besonders Matthäus Böblinger aus Eßlingen und der Augsburger Baumeister Burkhard Engelberger sammt dem Parlirer Lienhart Aeltlin aus Kellheim in den Urkunden erwähnt. Mit diesen und anderen Namen, denen das leider nicht vollendete Bauwerk zuzuschreiben ist, haben sich auch die Risse erhalten, die nöthig sein würden, um den Plan ganz auszuführen. Der Raum, den das Gebäude einnimmt, mißt im Lichten gegen 43500 Quadratfuß; der Thurm ist von Anfang berechnet auf 475 Fuß rheinl., hat aber nur eine Höhe von 307 Fuß erreicht. Dem Hauptschiffe liegen je zwei Nebenschiffe zur Seite, aber erst seit dem später mehr entwickelten Plane und dem die Vollendung des Ganzen beabsichtigenden Umbaue. In dem ersteren ruhen unterhalb des Gewölbes massenhafte Wände auf den hohen, gewaltigen Spitzbogen, die sich auf mächtige sechseckige Pfeiler stützen. Zu dieser drückenden, fast beängstigenden Schwere bilden die neueren Seitenschiffe mit ihren jungfräulich schlanken Säulen unter freundlichen Sterngewölben einen anmuthigen Gegensatz, nämlich den des Leichten und Milden. Im Aeußeren ist an die Stelle des prächtigen Portales, das man der ganzen großartigen Anlage nach erwarten könnte, ein echt deutscher Bau getreten, nämlich eine Halle, an der Vorderseite mit drei hohen Spitzbogen, von denen der mittlere die beiden andern überragt. Der Thurm in seinen zwei ausgeführten Stockwerken, von denen an der Giebelseite das niedere drei, das obere zwei höhere Rundbogen mit reicheren Zierrathen hervortreten läßt, erinnert schon an die spätere Entwickelung des Styles, zugleich aber auch an die Prachtliebe behäbiger freier Reichsbürger, die sogleich im Anfange mit einer Art frommen Stolzes erklärten, daß sie allein, fremder Unterstützung entrathend, die Kosten des Baues auf sich nähmen, woraus sich wohl am besten erklärt, daß ihm selbst nach der Wiederaufnahme im Jahre 1502 nicht nur die innere Einheit, sondern auch die äußere Vollendung abgeht, nun schon seit 350 Jahren. An diese beiden Denkmäler der Baukunst vom ersten Range schließen sich an die Stiftskirche zu Wimpfen im Thale (1262—1278) mit noch romanischen Thürmen, die Marienkirche zu Bamberg (1327—1387) mit Erinnerungen an den Kölner Dom, die heilige Kreuzkirche zu Gmünd (1350—1410) mit drei bis in den Chor sich erstreckenden gleich hohen Schiffen, ferner zu Nürnberg die Sebaldskirche (1361—1377), ebenfalls mit solchen Schiffen, sammt den Thürmen, von denen der südliche 1300, der andere 1345 angefangen ward, und die auch dreischiffige Frauenkirche (1355—1361) mit vorzüglicher, sehr malerischer Façade im Westen, sodann die äußerlich besonders schöne Mariencapelle zu Würzburg (1377—1479), die Mariencapelle zu Reutlingen (1247—1343), die St. Lorenzkirche zu Nürnberg, der Dom zu München (1466—1488), die Hauptkirche zu Nördlingen (1428—1505), die Klosterkirche St. Ulrich und St. Afra zu Augsburg (1467 bis nach 1500) u. a. Unter diesen ist die Kirche zu St. Lorenz in Nürnberg für eine Veranschaulichung und nähere Erörterung ausgewählt, zumal sie darthun kann, ob und in wie weit der zu ihrer Erbauungszeit schon eintretende Niedergang der Kunst hier um sich gegriffen habe; wir geben auf Pl. 92 eine innere Ansicht. Ihre gegenwärtige Widmung datirt erst vom Jahre 1275, da früher blos eine Capelle an ihrer Statt vorhanden war; Graf Adolf von Nassau, der deutsche König, verewigte durch wesentliche Förderung des Baues sein Andenken; aus seiner Zeit soll noch der auf der Seite der Pegnitz stehende mit seinem Wappen versehene Thurm sammt dem Portale übrig sein; der andere Thurm auf der Südseite wurde erst 1400 errichtet; bald nachher (1403) faßte der Rath den Beschluß, die Kirche zu erweitern, der aber erst von 1439 bis 1477 zur Vollführung kam, worauf Papst Sixtus IV. die Pfarre zur Propstei erhob. Ragt nun hier im Langhause das Gewölbe über die Decken der Seitenschiffe empor, so ist dagegen der Chor, der

in der Launenhaftigkeit und Abenteuerlichkeit seiner Formen schon eine tadelhafte Ausartung zum Besten giebt, durchaus von gleicher Höhe. Nach alle dem erklärt sich, daß dieses Gotteshaus an sich, dessen Giebelseite durch eine ganz kühle Nüchternheit und Magerkeit den stärksten Gegensatz zur inneren Ueberladung bildet, der berühmteren, eben so schönen, wie prächtigen St. Sebaldskirche weit nachsteht; dagegen ist sie allbekannt wegen ihres Inhalts. Nürnbergs ausgezeichnete Künstler, besonders Stoß, Kraft und Wohlgemuth, deren Namen schon in der modernen Geschichte dieser Culturinteressen glänzen, haben auch hier das Ihre gethan, um niemals in Vergessenheit zu gerathen. Namentlich Adam Kraft ist es, welcher mit zwei Gehilfen das mit theilweise ganz barocken plastischen Arbeiten überladene Sacraments-Häuschen oder Tabernakel (64 Fuß hoch, s. unsere Abbildung), das berühmteste in seiner Art, das die drei Bildsäulen der Verfertiger in Lebensgröße tragen, in der Zeit von 1496 bis 1500 zu Stande gebracht hat, wofür er 770 Gulden, nach jetzigem Realwerthe wohl noch mehr als 5000 Gulden, empfing. — In Oesterreich sucht seines Gleichen der weltberühmte Dom zu St. Stephan (s. Pl. 93) mit seinem eben so schönen, wie erhabenen, eben so reizenden, wie prächtigen Thurme, der seinen für das Ganze nothwendigen Zwillingsbruder wohl auf immer als ein in der Idee schon ersticktes, todt geborenes Kind wird ansehen müssen, wie denn zu dem Mangel an Ausführung und Vollendung auch noch derjenige der Einheit tritt, um den Eindruck in den eines eben nur — menschlichen Werkes zu verwandeln, indem von der Façade aus zuerst die beiden Capellen neben den Thürmen (1326), sodann der achteckig geschlossene Chor mit dem südlich gelegenen Thurme (1359—1434), hierauf das Langhaus in seinen einzelnen Schiffen unter dem Einflusse wandelbarer Ideen aufgebaut wurden*). Begründer dieser Kirche ist Heinrich II. Jasomirgott, der erste Herzog (1141—1177); indeß in gewissem Sinne kann der Bau, zumal der Thurm, als ein Denkmal des Erzherzogs Rudolf des Stifters gelten, des Freundes und Nebenbuhlers von dem sein liebes Prag verherrlichenden Kaiser Karl IV. Heinrich Jasomirgott's Bau war in Zeit von drei Jahren (1144—1147) durch Octavian Falkner oder Wolzner aus Krakau zu Stande gebracht, aber schon 1258 wieder durch Brand großentheils zerstört worden; später wurde die Kirche mit einem Paar Chorthürmen versehen, wie dies öfters lediglich zur imponirenden Ausstattung bei Kirchen vom ersten Range zu geschehen pflegte; sodann schritt man zum Ausbau des dreischiffigen Chores vor, während wohl auch schon der jetzt noch vorhandene einzige Hauptthurm in Angriff genommen wurde. In Betreff des letzteren werden als Baumeister seit dem Ende des 14. Jahrhunderts genannt: Wenzla von Kloster-Neuburg, Peter von Brachowitz und Hans Buchsbaum. Buchsbaum, der berühmteste von allen, welchem die Steinmetzen, die 1430 an der vortrefflichen Kanzel arbeiteten, in zwei Brustbildern, einem unter diesem ihrem Werke selbst und einem anderen am Peter-Pauls-Altare, Denkmäler setzten, führte seit 1429 bis 1433 den Südostthurm in die Höhe, worauf er 1450 noch den unvollendeten Thurm an der anderen Seite des Portales begonnen haben soll. Nach Buchsbaum's Tode († 1454) waren mit dem Ausbaue beschäftigt in demselben Jahrhunderte Leonhard Steinhäuser, Lorenz Pfenuig, Seifried König und Georg Khlaig, im folgenden Anton Pilgram aus Brünn und Georg Hauser (1516), von denen der Erstere noch Buchsbaum's Geselle war; damals gerieth das ganze Werk ins Stocken, so daß 1519 auch die Fortsetzung des vierten Thurmbaues fallen gelassen wurde. Im Innern des Langhauses, das unverkennbar einen jüngeren Charakter an sich trägt, sondert sich zwar das mittlere Schiff von den übrigen

*) Flächeninhalt: 32,400 Quadratfuß; jetzige Thurmhöhe: 438,4 Fuß rheinl.

bedeutend dadurch ab, daß die Decke die anderen darin überragt, scheidet sich aber in den tieferen Räumen gemäß der eigenthümlichen Pfeilergliederung weniger auffallend von denselben. Was das Aeußere betrifft, so ist vor Allem nicht zu übersehen, daß der ausgeführte hohe Thurm weder in der Nähe, noch in der Ferne ganz den Eindruck hervorbringt, den die Höhe erwarten läßt; der Grund davon liegt vorzüglich in dem Mangel einer Absonderung eindrucksvoll hervortretender Stockwerke, durch den dem Auge das Maß der Berechnung entzogen wird, sodann in der von unten an rasch zunehmenden Verjüngung und endlich in der lebendigen Bewegung sehr mannigfaltig geformter Verzierungen, wodurch mit dem Schlankeren, dem kühner Aufstrebenden das Leichtere und Anmuthigere sich verbindet, um die Wirkung des Erhabenen etwas abzuschwächen. Mehr oder weniger ergiebt sich etwas Aehnliches aus einer südlichen Seitenansicht des Ganzen, indem nebst den Attiken am Dache die Fenster einerseits die Gleichmäßigkeit und Ebenmäßigkeit vermissen lassen, andrerseits aber ebenfalls einen größeren Formenreichthum, eine heiterere Mannigfaltigkeit der gesammten Darstellung ermöglicht haben, wodurch nothwendigerweise die Gewalt des Einflusses, den das Massenhafte und Großartige an sich immer auf unser Gemüth ausübt, im Wesentlichen gebrochen ist. In Prag wurde zur Zeit Kaiser Karl's IV. (seit 1343) der Dom zu St. Veit gebaut, aber nie vollendet, wie sehr das mit Pracht im französischen Kathedralstyle angelegte und im Chore bis 1385 vollführte, leider nur etwas verbaute Werk auch zur Fortsetzung einladen mochte. Andere Gebäude der besten oder besseren Entstehungszeit sind der Chor in dem an der Westseite den Uebergangsstyl von 1287 darlegenden Dome zu Agram (1305—1319), die Augustinerkirche zu Wien (1327—1344), die Kreuzkirche zu Karlstein (1348—1357), die Elisabethkirche zu Kaschau (14. Jahrhundert), die Bartholomäuskirche zu Kollin (14. Jahrhundert), die Barbarakirche zu Kuttenberg (1300—1419), die Jacobi- (1400) und die Augustinerkirche zu Brünn, die Emmauskirche (1348), die Kirche am Karlshofe (1351), die Maria-Schneekirche (seit 1347) und die Teynkirche (1407—1459) zu Prag u. a. Indessen blieben die norddeutschen Fürsten und Bürger keineswegs hinter den übrigen zurück an Wetteifer im Kirchenbau; vielmehr trifft man in dem Gebiete der Weser, der Elbe und der Oder der Denkmäler solcher Tugend so viele, daß wir nothgedrungen in der Aufzählung uns beschränken müssen. Wir heben aus der Menge als redende Zeugen folgende heraus: die Elisabethkirche zu Marburg (1235—1283) mit drei gleich hohen Schiffen, den größtentheils im edelsten Style und in schöner Ebenmäßigkeit zu Stande gebrachten Dom zu Halberstadt (1235 bis gegen 1500), so wie daselbst die Andreas- und die Katharinenkirche (aus dem 14. Jahrhundert), den herrlichen Dom zu Magdeburg (1208—1327), dessen Thürme mit dem prachtvollen, fast überreichen Zwischengiebel aber erst 1520 vollendet wurden, jedoch so, daß daraus, gleichsam als Ehrenmal Otto's des Großen, ein sehr schönes Ganzes entstand, die Liebfrauenkirche zu Frankenberg in Hessen (1286—1337), in Heiligenstadt vorzüglich die 1333 geweihte Marienkirche, die noch nicht ganz rein gehaltene Cistercienserkirche zu Pforta, theils aus dem 13., theils aus dem 14. Jahrhundert, mehrere Kirchen zu Braunschweig und zu Erfurt, hier namentlich den an Großartigkeit voran-, an Schönheit der Barfüßerkirche (aus dem 13. Jahrhundert) nachstehenden Dom, die Blasius- und die Marienkirche (jene aus dem 13., diese aus dem 14. Jahrhundert) zu Nordhausen, den Dom zu Meißen mit dem Chore von 1274, dem Langhause von 1312—1342, dem „höckerigen Thurme" von 1357 und dem Portale aus dem 15. Jahrhundert, die Liebfrauenkirche (1340) und die Lambertikirche (1335—1375) zu Münster, den Dom zu Minden, die Ruine

von Oybin (1369—1384), den Dom zu Freiberg (1484—1500), endlich den schon von Adalbert, dem Erzbischofe, 1050 gegründeten, aber erst im 13. Jahrhundert gothisch beendigten Dom zu Bremen als eins der ältesten, sowie die Marienkirche zu Zwickau (1453—1536) als eins der jüngsten Denkmäler. Von allen diesen halten wir zunächst einer etwas genaueren Betrachtung und Erörterung werth die St. Elisabethkirche zu Marburg, weil dieselbe als Ideal des erst bei uns sich entwickelnden, daher aber noch strenger sich haltenden und durchführenden Styles gelten kann. Zu Ehren der von ihrem frömmelnden Beichtvater, dem bereits sein Lohn geworden war, in grausamer Verblendung zu Tode gemarterten und gepeinigten Landgräfin Elisabeth gründete deren Schwager, der Hochmeister Konrad, diese Kirche den 15. August 1235, dritthalb Monat nach der Heiligsprechung und nicht ganz vier Jahre nach dem Hingange der unglücklichen Fürstin, welche, obwohl ein Engel in Menschengestalt, weder im Leben, noch nach dem Tode auf Erden die Ruhe fand, die sie mehr, als viele Millionen, verdiente, ein Zeugniß, das ihr selbst der Kaiser ertheilte, indem er in eigner Person am ersten Jahrestage ihrer Kanonisirung (27. Mai 1236) ihren Gebeinen die gebührende Verehrung erwies. Im Allgemeinen befolgte man bei dem Baue, der ganz Deutschland, der selbst den großen Monarchen Friedrich lebhaft interessirte, ohne Unterbrechung die gangbaren Regeln, nur daß der Chor und die Querschiffflügel nicht einen abgerundeten, sondern einen fünfseitigen Schluß erhielten; den einzelnen Schiffen gab man, wohl zum ersten Male, eine gleiche Deckenhöhe, ohne daß man, wie sich demnach dies erwarten ließ, schon von der gewohnten Anlage und Anordnung der Fenster in zwei Reihen rings an den Außenwänden abwich; auch wurde im ganzen Aeußeren dem Gebäude noch die edle Einfachheit zu Theil, an die die Gläubigen bis dahin gewöhnt waren, wie denn auch die beiden mit achtseitigen Spitzen gekrönten Thürme noch mehr durch Massenhaftigkeit des Gesammteindruckes an das Alte sich anschließen, als durch Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit der Formen dem Neueren sich nähern sollten; die schon flacher gestalteten Kreuzgewölbe ruhen auf runden, aber von je vier Halbsäulen umgebenen und von gemeinsamen Blätterkapitälen umfaßten Pfeilern. Kurz, es zeigt sich deutlich, daß man damals noch nicht den Muth hatte, in dem durchaus schönen Gebäude mit dem Althergebrachten gänzlich zu brechen, daß vielmehr die Entwickelung des Styles vollkommen naturgemäß ohne alle Sprünge vor sich ging. Darin lag ohne Zweifel ein Vorzug im Vergleich mit Frankreich, dessen Kathedralen in ihrer Pracht solche Zwischenstufen weniger voraussetzen lassen. Im nördlichen Chore wurde der allverehrten Heiligen, der Stammmutter der Landesherren, welcher wenigstens das Mittelalter durch innige, treue Gefühle ihre schmerzvolle Aufopferung, ihre unsäglich bitteren Entsagungen und Entbehrungen zu vergelten suchte, noch im 13. Jahrhundert das herrliche Grabmal mit reichem Schnitzwerk und prächtiger Ausstattung bereitet, welches, sowie die Reliquien, nur Vandalen ohne Gefühl und ohne Vernunft zu stören vermochten. Doch die Geschichte dieser Heiligen, sowie ihrer Ueberreste, ist zu traurig, zu trübselig, sie steht in zu schroffem Widerspruche mit allem Christenthume, als daß es angenehm wäre, lange dabei zu weilen, um dem unsterblichen Kummer über die Verderbtheit und Verstocktheit unseres Geschlechtes immer neue Nahrung zu geben. — Aus der späteren Zeit der Periode stammt ein Gebäude, welches, unter derselben geographischen Breite, in einer Zone vielbewährter Nüchternheit des Geistes und Sinnes gelegen, einen Beweis liefern mag, daß die stylistische Ausartung, die anderwärts zu rügen ist, nicht überall um sich griff, nämlich der Dom zu Freiberg, der, nachdem Herzog Albrecht der Beherzte, des Kaisers Maximilian treuester Freund unter allen Fürsten, der Ahn des noch jetzt daselbst herrschenden Königshauses († 1500), sich durch Meister Arnold aus Westfalen

1471—1483 in Meißen hatte ein Schloß, die Albrechtsburg, bauen lassen, in der Zeit von 1484 bis 1500 in seiner dermaligen Gestalt aufgeführt wurde, äußerlich bis zu langweiliger, nichtssagender Leere schmuck- und thurmlos, aber innerlich in edler Einfachheit gehalten. Die Frauenkirche, welche ehedem an der Stelle des Domes stand, war durch Feuer zerstört worden, so daß davon nur die vielgepriesene „goldene Pforte" als eins der schönsten Baudenkmäler aus der romanischen Zeit sich erhielt. Die drei Schiffe, deren Decken in gleicher Höhe liegen, sind, nur daß die Empore*), die an den Wänden auf starken Bogen angebracht ist, einigermaßen beengend und hindernd wirkt, ungemein lichtvolle, überaus heitere Räume, und zwar fast gleichmäßig angenehm erhellt, theils weil die zwölf achtseitigen Pfeiler sehr schlank emporstreben, theils weil die Fenster eben so durch Breite, wie durch Höhe sich auszeichnen. Ein schöner Schmuck wurde der Kirche schon in der älteren Zeit verliehen mit einer kunstvoll gearbeiteten tulpenartigen Kanzel, aus welcher der Prediger mit seinen ausgestreckten Armen, gleichsam als segensreicher Fruchtstengel, hervorragte. — Als ein ganz vollendeter und vollkommen wohl erhaltener schöner Organismus überbietet sehr weit die hessische Nüchternheit vom Anfange und die obersächsische vom Ende der Periode der von Karl dem Großen gestiftete und von Ludwig dem Frommen gegründete Münster des heil. Stephan zu Halberstadt (s. Pl. 94), der Stolz der niedersächsischen Baukunst nach dem Urtheile aller Kenner, nach wiederholten Verwüstungen in seinem dermaligen Zustande laut der Forschungsergebnisse von Lucanus meistens theils seit 1235, theils wegen eines neuen Brandes erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts aufgebaut und bis gegen 1350 oder spätestens 1360 vollendet, außer dem prächtigen Bischofsstuhle, der nicht eher, als zwischen 1500 und 1510, ins Werk gesetzt worden ist. An und in dieser herrlichen Kirche, wo die Kreuzesarme des Querschiffes recht auffällig hervortreten, waltet durchgehends die ausgezeichnetste Symmetrie und Harmonie, und zwar äußerlich eben so in den beiden Fensterreihen, wie in der Anordnung der das Dach der Abseiten überragenden Strebepfeiler, wiewohl in der Ausführung der hinteren von diesen die mehr entwickelte Zierlichkeit der späteren Zeit reizend genug sich darstellt, innerlich eben so in dem gegenseitigen Verhältnisse der niedrigeren Seitenschiffe und des höchst eindrucksvollen Langhauses, wie in den mächtigen Gewölben, in den gewaltigen von je vier anmuthig gestalteten Säulen umgebenen walzenförmigen Stützen, in allen Querdurchschnitten und allen Zierrathen ohne Ausnahme. „Das Innere des Domes", sagt Lucanus, „überrascht besonders beim Eintritt durch die westliche Vorhalle, von welcher fünf breite Stufen in die Kirche hinabführen, durch das großartig Imposante derselben, durch die im Verhältniß zur Breite der Kirche sehr hohen, ja fast 80 Fuß aufsteigenden Pfeiler, wie durch die ungemeine Tiefe der Perspective der dreischiffigen Kirche, welche bei der natürlich schönen Farbe des gelbgrauen Kalksteins, durch die herrlichen Glasmalereien in den Fenstern des hohen Chores und der Bischofscapelle einen wahrhaft feierlichen und höchst erhebenden Eindruck macht." — Im nordöstlichen Deutschland gehen nach Otte die Kirchen seltener aus der herkömmlichen geschmackvollen Einfachheit und Ebenmäßigkeit über in jene Pracht und Kühnheit, die erschütternd selbst auf rohe Gemüther wirken mag. Als Beispiel für jene Eigenschaften dient die sehr schöne Marienkirche zu Prenzlau (1325 bis 1340); für die höhere, reichere Entwickelung haben die guten Freibürger von Lübeck gewohntermaßen den Ton angegeben mit ihrer Marienkirche, einem der vollendetsten Wunderwerke unserer Baukunst

*) Emporen finden sich allerdings hie und da noch aus dem Mittelalter; indeß wo nicht dergleichen schon waren, sollte man keine in solchen alten Kirchen errichten.

aus der allerbesten Zeit (1276—1310), wie denn diese Hansestadt sehr reich an unschätzbaren Prachtbauten und Gassen der Art ist. Der letzteren von diesen beiden Kirchen reihen sich mehrere in Mecklenburg und Pommern an, wie die Cistercienserkirche zu Doberan (beendet 1368), der Dom zu Schwerin (spätestens 1370), die Marien-, die Georgen- und die Nicolaikirche zu Wismar (größtentheils noch aus dem 14. Jahrhundert), mehrere Kirchen zu Stralsund, vor allen die Nicolaikirche (seit 1311), und außer anderen die Marienkirche zu Rostock (bis nach 1400), die zum Theil der Lübecker nur wenig nachstehen; ferner erwähnen wir die Kloster- und die Marienkirche zu Berlin (14. Jahrhundert)*), mehrere zu Brandenburg, namentlich den Dom zu St. Peter und Paul vom Jahre 1318 mit der Krypta aus Otto's Zeit vom Jahre 948 und die Katharinenkirche vom Jahre 1400, sodann die Marienkirchen zu Anclam, zu Angermünde, zu Beeskow (13. Jahrhundert), zu Belgard (14. Jahrhundert), zu Colberg, zu Cöslin, zu Frankfurt, zu Greifswalde, zu Pasewalk und zu Rügenwalde außer nicht wenigen anderen, die weder viel jünger, noch viel weniger gut vollendet sind. Mit demselben Geiste verpflanzten sich dieselben Formen auch nach Preußen, wo Danzig in seiner 1343 vom Hochmeister Ludolf König von Waitzau aus Sachsen gegründeten, über 37,000 Quadratfuß großen Marienkirche das herrlichste Prachtwerk, ein außerordentlich schönes und reichhaltiges Gebäude besitzt, der Dom zu Frauenburg (1350) auch aus jener guten Zeit stammt, sowie auch Königsberg und Thorn noch eins oder das andere Kirchengebäude in ihrer Mitte haben, das sie in die Periode der höchsten christlichen Begeisterung zurückversetzen mag. Ein wahrhaft klassischer Ort der Baukunst aber ist in Preußen Marienburg, wo die Hochmeister nach ihrer Uebersiedelung (unter Siegfried von Feuchtwangen † 1312) die schönen Schlösser sammt der Marienkirche und der Annencapelle im 14. Jahrhundert anlegten und ausbauten, deren Wiederherstellung und Erhaltung, weil sie einzig in ihrer Art sind, die deutsche Nation den preußischen Königen unserer Zeit nimmer genug danken kann; es sind dies Bauwerke, an denen wir uns erbauen sollten in diesen Tagen der — Eisenbahnen. Ja, noch weiter gen Osten, besonders in die nunmehr deutsch-russischen und in die polnischen Länder, verbreitete sich dieser germanische Sinn für die Baukunst, wie wir denn die Franciscaner- und die Dominicanerkirche (seit 1340), und die glücklicherweise vor dem Brande beschützte Marienkirche (seit 1360), sowie den Dom (um 1370) zu Krakau durchaus nur als mehr oder weniger schöne und prachtvolle Denkmäler unseres Geistes zu betrachten haben. Nicht so bekannt, wie diese Krakauer Kirchen, ist die römisch-katholische Kathedrale zu Lemberg, die auch noch den gothischen Charakter der späteren Entwickelungszeit, vorzugsweise im Innern, angenommen hat. Das Aeußere sammt dem nicht eben sehr hohen vierseitigen Thurme ist völlig schmucklos, ja sogar unscheinbar; das Innere mißt in der Länge gegen 100 Fuß, wovon 50 Fuß auf das Schiff, 15 Fuß auf die Vierung und 35 Fuß auf den zwei niedrige Stufen höheren Chor kommen; die Breite der drei Schiffe beträgt gegen 60 Fuß, wovon auf jedes der Seitenschiffe 15 Fuß zu rechnen sind. Die Gewölbe sind alle von gleicher Höhe, nach dem Augenmaße gegen 70—80 Fuß. Jedes der Seitenschiffe hat drei Kreuzgewölbe, das Hauptschiff, ebenfalls dreitheilig, vorn und hinten Kreuzgewölbe und in der Mitte eine Mulde, die Vierung eine Kuppel und der Chor ein Kreuzgewölbe zur Decke. An die Seitenschiffe schließen sich auswärts je drei Capellen an, von welchen die mittlere etwas

---

*) Ganz genau ist jene zu setzen in die Zeit 1271—1290, diese 1377—1383, zwischen beide die kleine Heiligegeistkirche (1313).

kleiner ist, als die beiden anderen, die ungefähr 17 Fuß lang und breit sind. Die Decken der Schiffe sind verziert mit Fresken, die vereinzelte Gruppen und Partien, meistens aus der heiligen Geschichte darstellen. Interessant für uns ist das Gebäude vorzugsweise wegen des Germanismus der Baukunst, der sich selbst bis dorthin verpflanzt hat.

Und dieser Geist, der eine so überaus lebendige und fruchtbare Thätigkeit entfaltet hat, soll auf Anregung, auf einen Anstoß aus Frankreich gewartet haben? Wenn wir dies in Zweifel ziehen, sind wir in unserem vollen Rechte, mögen wir immerhin von Herzen gern eine Wechselwirkung einräumen. Der großen Ruhmes und Preises würdige Abt Suger nämlich wird von Mertens, dem nun auch Otte mehr oder weniger entschieden beizupflichten sich gedrungen fühlt, geradezu als Erfinder der Gothik bezeichnet, nach der Bauart der Fronte und des Chores von St. Denis (1137—1144), wo er urkundlich als Leiter und Baumeister nachgewiesen ist. Wie dem auch sei, Geistliche, welche am wenigsten gern Etwas von den Muhammedanern entlehnten, werden es jedenfalls nicht gewesen sein, von welchen die Anwendung des Spitzbogens, so wie die ganze damit zusammenhängende Bauweise ausging, gesetzt auch, es wäre ausgemacht, daß durch abtrünnige Mönche oder Laienbrüder die Geheimnisse der Baukunst an Laien verrathen worden seien. Halten wir uns nun an die Werke, so können wir uns freilich nicht verbergen, daß der Styl, wenn auch in gefälliger „Schlichtheit und Einfachheit," doch in glücklicher Durchbildung eher in Frankreich Eingang fand, dürfen aber auch nicht vergessen, daß er nirgends weitere Verbreitung und höhere Vollendung gefunden hat, als in Deutschland, daß er also in seiner ausgezeichnetsten Entwickelung und Vollkommenheit, sei es nun durch uns selbst, sei es zum Theil von außen her, ganz und gar unser Gut, unser Eigenthum geworden ist. Nach Peyré, so wie nach de Caumont, hatte die Spitzbogenbaukunst im 13. Jahrhundert nördlich von der Loire den Sieg schon vollständig davongetragen, ja, feierte sie bereits ihre Blüthezeit, als der Gegner, der Rundbogen, in den südlicheren Ländern sich noch einige Zeit zu behaupten suchte; auch hat es nach diesen beiden Auctoritäten den Anschein, als ob sie während des 14. Jahrhunderts in Frankreich schon einer gewissen Entartung sich zugeneigt habe, wie sie eben in Deutschland auf ihrem Höhepunkte stand. Wiewohl indeß überall die anfängliche Rohheit der Formen nur nach und nach in eine geschmackvollere Feinheit und Zierlichkeit überging, ist es doch von Anbeginn die Verbindung einer reicheren Entfaltung von Pracht in der Ausschmückung, vorzugsweise der Façaden, mit einer eindrucksvollen Großartigkeit und Würde in der Anlage und Ausführung, wodurch öfters die gothischen Kirchen Frankreichs, vor allen die Kathedralen, sich auszeichnen, so daß es immerhin erlaubt ist, von einem französischen Kathedralstyle zu reden, wie ein solcher allmälig sich ausgebildet hat vorzüglich in und an den Domkirchen zu Paris (1163—1360), zu Chartres (geweiht 1260, s. auf Pl. 95 die Ansicht des Chors), zu Rouen (1212—1280), wovon wir auf Pl. 96 eine Ansicht der Portalseite geben, zu Laon, zu Senlis, zu Auxerre (seit 1213), zu Sens, zu Bourges, zu Rheims (1211—1250), zu Amiens (1220—1288), zu Beauvais, welche nebst Notre Dame zu Dijon (1252—1334) und St. Nicaise zu Rheims (1229—1297) zu den edelsten und herrlichsten Gebäuden der Welt gezählt werden müssen. Am großartigsten unter den angeführten Kathedralen sind die zu Paris und zu Bourges, beide hervorragend in der ganzen Anlage schon wegen der Fünfschiffigkeit durch eine größere Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Die Säulen walten hier im Innern noch überall vor, nur daß dieselben oft schon an Umfang und Stärke, wie z. B. im Hauptschiffe der Pariser, sich mit Pfeilern vergleichen lassen; hie und da, wie zu Auxerre, zu Senlis und zu

Sens, wechseln Säulen mit Pfeilern, wie denn auch in der Pariser Kathedrale an der Stelle der Durchschneidung des Langhauses und des Querschiffes Pfeiler als Gewölbträger angewendet sind; manchmal sind die Pfeiler noch mit Säulen oder Halbsäulen verbunden, mit besonderen Säulchen in den Seitenschiffen zu Paris, mit Halbsäulen zu Auxerre, zu Chartres und zu Rheims; die Säulen und die Halbsäulen umschließt in der Rheimser Kathedrale schon ein einziges Kapitäl. Das charakteristische Merkmal legt aber immer die Hauptgiebelseite dar in der reich entfalteten Pracht und Zierlichkeit der Formen. Nicht blos darin, sondern auch in der äußerst eindrucksvoll berechneten und wirkungsreich gestalteten Anlage scheint mit den ersten Kathedralen wetteifern zu sollen die massenhaft hervorragende und doch auch reich sich ausbreitende Kirche St. Nicaise zu Rheims. Weniger gilt das Lob, das diesen Kathedralen, so wie ähnlichen Gotteshäusern aus der früheren Zeit zu spenden ist, wegen der überhand nehmenden Ausartung und Ueberladung, einer Sucht, zu glänzen und auf die Sinne zu wirken, von den Kirchen gleichen Ranges zu Narbonne (1272—1332), zu Alby (1282—1512), zu Rhodez, zu Mende (seit 1362), zu Bordeaux u. a., am wenigsten von der Kathedrale zu Brou (1511—1531); wundersam genug wurde noch in viel späterer Zeit, von 1601—1790, die Kathedrale zu Orleans ganz in demselben reinen Style, wenn auch mit unverkennbarer Nüchternheit und ohne rechtes Verständniß der Formen aufgeführt, so daß der Kathedralstyl in der That Kathedralkanon geworden zu sein schien. Klassischer Sitz der Baukunst aber blieb noch immer Rouen, von wo aus der Sinn dafür in der ganzen Normandie, auch unter dem Adel, immer frisch erhalten und in der Folge auch das Herzogshaus von Burgund, so wie dasjenige von Lothringen, zur Nacheiferung entzündet wurde. In den Niederlanden, vor Allem in Belgien, wohin später der burgundische Einfluß sich erstreckte, und wo fast jede größere Stadt mit vorzüglichen Gebäuden der guten Stylperiode ausgestattet ist, erscheint ganz besonders die Bemerkung als höchst interessant, wie das verständige und betriebsame Volk in jenen Gegenden ohne wesentliche Veränderung der allgemeinen Bauweise dieselbe doch so ganz und gar seinem Naturell und Charakter anzupassen wußte, so daß, da die nämliche Wahrnehmung überall in den Provinzen der echten Gothik zu machen ist, Niemand leicht mit Grund die organische Ausbildung eines reinen, ursprünglichen Germanismus unserer christlichen Baukunst in Zweifel ziehen dürfte. Als Kirchengebäude von vorzüglicher Bauart, die aus der guten Periode der germanischen Baukunst herrühren, sind im jetzigen Königreiche Holland zu nennen: die Pancratius- und die Petrikirche in Leyden, jene 1315, diese 1321 geweiht, die großen Kirchen zu Haarlem und zu Kampen (1369), die Kirche in Scheveningen (1450), St. Lorenz in Rotterdam u. a., in Belgien wenigstens eben so viele, vor allen unter denen vom zweiten Range St. Peter zu Löwen, St. Waltrudis zu Mons, St. Salvator zu Brügge u. a. Die ersten Plätze aber gebühren ohne Zweifel dem Dome St. Gudula zu Brüssel (s. Pl. 97, 1 die äußere, 2 die innere Ansicht) und dem Liebfrauendome zu Antwerpen. Der heiligen Gudula wurde zuerst eine Kirche erbaut unter Gottfried dem Bärtigen von 1010 bis 1047; im 13. Jahrhundert erschien ein Neubau als nothwendig; Herzog Heinrich IV. gewährte dazu 1226 die Mittel, so daß damals die Begründung erfolgte; in einer Verordnung Johann's I. vom Jahre 1272 ist das bevorstehende Ende des Baues erwähnt; viel später noch suchte man die Einheit des Styles zu bewahren in den Thürmen der Giebelseite vom Jahre 1518; in eben dieser Zeit wurde hier am Aeußeren auch der reiche Schmuck hinzugefügt, welcher vor Allem den Anblick in einen prächtigen verwandelt; der Reiz der herrlichen, zehn gegen funfzig Fuß hohen Fenster wurde noch im Laufe der folgenden Zeit erhöht durch die schönsten Glasmalereien mit Portraits von

Karl V., und Franz I., die angeblich Abraham van Diepenbeck, dem Schüler des großen Rubens, zuzuschreiben sind. Wie ruhmwürdig aber auch dies Gebäude sei, höher zu stellen aus Rücksicht auf die Gothik ist doch wohl noch der Antwerpner Dom, obwohl er erst in späterer Zeit, nämlich im J. 1352*), begonnen wurde; in den Haupttheilen zog sich der Bau hin bis zum Jahre 1518, ohne daß er ans Ziel geführt wurde. Er nimmt aber auch die Fläche von mehr als 50,000 Quadratfuß ein bei einer Länge von 500, einer Breite von 240, einer Höhe des Körpers von 360 Fuß, worüber der eine allein vollendete Thurm rechts vom Portale noch bis zu 444 Fuß emporragt. Der Eindruck, den dieses stattliche Gebäude, dessen Thurm weithin über die Ebene zu sehen ist, auf das Gemüth macht, ist in der Nähe ein wahrhaft bewältigender; gleichwohl fehlt es ihm auch nicht an jener Ebenmäßigkeit in der Anordnung aller Theile bis zur höchsten Höhe, noch an jener geschmackvollen Zierlichkeit und edlen Einfachheit seiner Hauptgiebelseite, welche allein zu dem Prädicate der Anmuth berechtigt. Im Innern, wo das Gewölbe von 125 majestätischen Säulen getragen wird, hat später noch die Malerei der Baukunst die Hand gereicht, um auch von dieser Seite dem Schönen sein Recht zu gewähren. Reiche Prachtentfaltung war indeß das, was die Niederländer weniger bei Erbauung ihrer Kirchen, als an und in ihren Stadt- oder Rathhäusern, anstrebten; unter diesen sind in der That manche vorhanden, welche als unvergleichlich und einzig in ihrer Art gelten können; sie sind Denkmäler der schönsten und herrlichsten mittelalterlichen Baukunst. So wurde dasjenige zu Brügge im Jahre 1376 gegründet, nicht eins der ältesten, wohl aber eins der stattlichsten. In Hinsicht des Styles aber steht jedenfalls das Brüsseler voran, welches am besten darthun kann, wie derselbe in der Benutzung für solche Zwecke, möglichst keusch und rein gehalten, sich darstellt. Die Erbauungszeit rücksichtlich desselben wird begrenzt durch die Jahre 1380 und 1442; das Gebäude überragt ein ganz außerordentlich schöner, wahrhaft prachtvoller Thurm von 364 Fuß Höhe, der, rings in mehreren Stockwerken von pyramidalen Spitzen umgeben, die auf säulenartigen Fußgestellen ruhen, auf der obersten gleichfalls pyramidalen Spitze seit 1445 den Erzengel Michael in stark vergoldetem Kupfer trägt; auch an den Ecken des Palastes, der über dem Erdgeschosse aus zwei Stockwerken von ungefähr je zwanzig Fenstern besteht, sind noch eckige Thürmchen angebracht mit Altanen, deren je einer noch an dem Dache bis zum großen Thurme sich hinzieht. Fürwahr ein solches Bauwerk, das den edelsten christlichen Styl auf die ansprechendste Weise vor Augen stellt, verdient die königliche und städtische Werthschätzung, die ihm gewidmet wird. Welch ein Unterschied, wenn man von diesem übergeht zu dem Stadthause von Löwen! (S. Bl. 98.) Wie reich hat sich da schon dieselbe Bauweise entfaltet, zumal in der Bogenform der

*) Ueber die Erbauung dieses Riesenwerkes der Gothik giebt Schayes nach Burbure's Forschungen folgende mit den gewöhnlichen Bestimmungen mehr oder weniger im Widerspruch stehende Mittheilungen: Zur Ausführung gedieh der Plan schon 1352, als der Chor, der, fünfschiffig, bis 1411 vollendet wurde, in Angriff genommen ward. Peter Apelemmann aus Köln, der damalige Baumeister, begann auch noch den Bau der Giebelseite; nach Papebroch ging er mit dem Gedanken um, fünf Thürme, zwei an den Seiten des Portales, zwei am Querschiffe und einen über der Vierung, zu errichten. Sein Werk kam sodann in die Hände Jean Tac's (1434—1449), Everaert's (1449—1474), Germain de Waghemakern's oder Wagheman's (1474—1502) und Dominique de Waghemakern's (1502—1541). Der Letztere war es, der an die Stelle der früheren Thurmspitze die neue setzte, welche Kaiser Karl V. in seinem Entzücken den Juwelenschmuck nannte. Zu seiner Zeit (im October 1533) verwüstete ein entsetzliches Feuer das ganze Innere und zerstörte 57 Altäre mit ihrem ganzen Kunstschmucke; den Thurm, der auf das bedenklichste gefährdet war, rettete der Bürgermeister Lancelot Ursel mit genauer Noth. Aber nun erst erfolgte die Aufführung der gegenwärtigen Gewölbe, da selbst der Dachstuhl in Asche verwandelt war. K. B. Stark, der Alles möglichst gründlich zu untersuchen pflegt, hat diese Bestimmungen von Schayes in allen wesentlichen Punkten stehen lassen.

Fenster, ohne daß der Vorwurf der Entartung am Platze wäre! Zu diesem wurde der Grundstein gelegt erst sechzig Jahre nachher; und doch war der Bauplan schon 1450 zur Ausführung gebracht. Das Gebäude ist dreistöckig und die Fronte zeigt je zehn Fenster, nur daß im untersten Stock an die Stelle der beiden mittleren Fenster zwei Thüren treten; wie die Giebel, so ist auch jede der vier Ecken mit Thürmchen geschmückt. Hat dieser geschmackvolle Stadtpalast auch in späterer Zeit, zumal 1709, manche Verschönerung erhalten, so bleibt doch auch er ein Denkmal aus dem Mittelalter, woran man wohl seine Freude haben kann. Berghaus behauptet kühn, „daß kein Gebäude in der Welt es diesem an Eleganz, Zartheit und Reichthum der Ornamentation gleich" thue. Indessen erhielten auch deutsche Städte ihre mehr oder weniger stattlichen Rathhäuser, unter denen wohl das Braunschweiger (1325) allen an wahrer Schönheit vorangeht; daran reihen sich das Freiberger (1410), das Linzer (1414), das Bremer (1465), das Brünner (1511) und auch das Posener (1520), am älteren Kölner wenigstens ein schon überladener Thurm, die „Violine." Daß an dem Style auch Privatpersonen Wohlgefallen fanden, dürfte gar manches Gebäude in der Stadt und auf dem Lande beweisen, vielleicht keins besser, als das romantisch gelegene Schloß Kriebstein bei Waldheim (1382—1407). — Selbst in Schweden fand die Gothik Eingang. Dies bestätigen zum mindesten einige bekannte Bauwerke, als die Kathedralen zu Upsala (1287) und zu Lynköping, so wie die Nicolaikirche zu Nyköping. Bei weitem wichtiger ist das Streben Englands, welches, tief durchdrungen vom christlichen Geiste, auch unter den seit Johann ohne Land eintretenden Unruhen und Kriegen mit Treue die lieb gewonnene Bauweise fortbildete und sich frühzeitig alle Neuerungen und Fortschritte derselben aneignete, aber ebenfalls mit so ganz eigenthümlicher Kraft und Tüchtigkeit, daß es nicht ungereimt sein möchte, von einer englischen Gothik zu reden. Ein lebendiges Streben nach Formenreichthum hatte dort nämlich zuerst seit dem Ende des 13. Jahrhunderts den unter den Eduarden blühenden schönen „decorativen Styl" (Bloxam), aber seit Eduard III. um 1375 schon Ueberladung zur Folge, womit der Verfall vorbereitet war, der bis zur Zeit Heinrich's VIII., unter dem, nach Bloxam um 1539, der Untergang eintrat, weiter und weiter um sich griff. Vielleicht aber hat die Ornamentik, wie sie besonders im 14. Jahrhundert von Steinmetzen geübt wurde, die mit der Sorgsamkeit von Bildhauern zu Werke gingen, in der Nachahmung der Natur, besonders der Eichen-, Hasel-, Epheu-, Wein- u. a. Blätter, nirgends schönere Formen zu Wege gebracht, als in England. Dazu kam noch, daß, weil wegen der Stellung des Thurmes der Ober- und Mitteldruck möglichst verstärkt wird, einerseits den Trägern, massigen Pfeilern, möglichst viele Dienste beigegeben sind, andererseits aber der Pfeiler in seinem Schafte, häufig umstellt mit Rundsäulen, die nebst jenem von einem reich entfalteten Kapitäle umfaßt werden, öfters sich zum „Säulenbündel" entwickelt hat, woraus natürlich eine große Reichhaltigkeit an Formen sich ergab. Nächst der Kathedrale zu Canterbury und der Templerkirche zu London, welchen es, weil ihr Bau erst allmälig vom Alten zum Neuen überging, gänzlich an Einheit mangelt, wurde die Kathedrale zu Salisbury (1220—1260) in Angriff genommen, die mit Recht nicht nur als das älteste, sondern auch als das vollendetste Ganze im Bereiche der reinen englischen Gothik betrachtet wird; dieser Kirche folgen entweder im Ganzen, oder doch zum Theil außer der Westminsterabtei (seit 1245, s. Pl. 99) und der Westminsterkirche vorzüglich die Kathedralen zu Lincoln, zu Wells (zum Theil noch von 1213—1239), zu York (1291—1330) und zu Exeter (1280—1370), unter welchen die letzte wegen der strengsten Durchbildung hervorzuheben ist. Der hundertjährige Krieg mit Frankreich wurde der Kunst durchaus kein Hinderniß; dafür zeugen die

meisten unter den übrigen Kathedralen nebst anderen Prachtgebäuden, welche aus dem 14. und 15. Jahrhundert herrühren. Unter diesen dürfte es wohl schwerlich eine geben, an die sich ein lebhafteres Interesse knüpfte in unseren Tagen, als nächst der Westminsterkirche die St. Georgscapelle in Windsor-Castle, wo seit Wilhelm dem Eroberer so mancher englische Herrscher Erholung gesucht und gefunden hat. In einer der unruhigsten Perioden der englischen Geschichte, der Regierungszeit Heinrich's III., des Sohnes Johann's ohne Land, fehlte es weder an Zeit, noch an Lust und Geld, so großartige Gebäude aufzuführen, wie die Westminsterabtei und die Westminsterkirche. Der Styl der letzteren, die 1270 in Angriff genommen wurde, ist in der Hauptsache der gewohnte, nur daß der Plan sich die französischen Eigenthümlichkeiten zu Nutze gemacht hat. Dem Aeußeren gehen geeignete Standpunkte der Betrachtung ab, so daß ein Gesammteindruck nicht wohl zu gewinnen ist; übrigens möchte damit kaum viel verloren sein, da die Ausführung noch die edlere, feinere Formentwickelung vermissen läßt. Um so schöner und herrlicher, um so reizender und prächtiger ist das Innere zu Stande gebracht, wo im hohen Chore die königlichen Häupter die heilige Weihe und den höchsten Schmuck der Erde empfangen. Der ganze prächtig, imposante Raum hat eine Länge von 390 Fuß, im Kreuze eine Breite von 195, im Schiffe 72 Fuß; die Gewölbe in ihrer weiten, mächtigen Spannung ragen 100 Fuß über den Fußboden empor*). Die Ausstattung ist, so weit der Blick reicht, durchaus reich und edel, abgesehen von den Capellen, mit deren Erbauung Heinrich VII. den Anfang machte. Der südliche Kreuzflügel ist ein Pantheon englischen Ruhmes geworden, nur daß wir in dieser Hinsicht weniger Lobsprüche vernahmen, als Klagen, die sich häufen würden, wenn man die dem Verfall Preis gegebene einst weltberühmte Abtei berühren wollte. Die St. Georgscapelle in Windsor-Castle, wo die Ritter des Hosenbandordens jetzt die Plätze im Chore einnehmen, ist der Gründung nach zwar noch auf Eduard III. zurückzuführen; jedoch die gegenwärtige Gestalt des Gotteshauses mit all seiner Verschönerung datirt im Wesentlichen aus der Zeit Heinrich's VII. Die letzten Beispiele, die zugleich mehr oder weniger die Ueberschwänglichkeit in der Prachtentfaltung vor Augen legen, sind die **Kathedrale von Bath** (sechzehntes Jahrhundert), die **Capelle im Kings-College zu Cambridge** (1441—1530) und die **Begräbnißcapelle Heinrich's VII.**, so wie einigermaßen auch das **Christ-Church-College zu Oxford** (um 1530) und andere ähnliche Stiftungen, nachdem die reizende Zierlichkeit bereits im funzehnten Jahrhundert, z. B. am Thurme der Magdalenenkirche und am Capitelhause zu Salisbury, sich bis zu dem Punkte gesteigert hatte, wo die Ausartung in unmittelbarer Nähe lag; im sechzehnten Jahrhundert aber gerieth in England, wie anderwärts im Norden, alles dies ins Stocken und machte zunächst Platz einem abgeschmackten Barbarismus. Uns aber, die wir an ganz andere Erscheinungen gewöhnt sind, als an Bauten, welche eine Reihe von Menschenaltern in Anspruch nehmen, erfüllen jene Anschauungen der von unseren Vorfahren ererbten Wunderwerke nicht nur mit Staunen, sondern auch mit Stolz, nur daß diesen Empfindungen eine reiche Gabe bitterer Demüthigung beigemischt ist.

Auch nach **Italien** bahnte sich von Deutschland aus die reine Gothik den Weg, blieb aber dort entweder ganz in deutschen Händen, oder war nur ein Pfropfreiß auf dem Romanismus, manchmal nicht viel anders, als ein Rosenzweig auf einer Eiche. So erbaute (1218—1230) ein **Meister Jakob** aus Deutschland die Doppelkirche S. Francesco in Assisi (s. Pl. 100). Hier an dem Geburtsorte dieses

*) Die Thürme sind das Werk des großen Wren.

Heiligen wurde schon bei seinen Lebzeiten (er starb erst 1226 in einem Alter von ungefähr 54 Jahren) die Erbauung der Kirche begonnen, in der ihm nicht nur die Grabstätte, sondern auch eine bevorzugende Verehrung zu Theil werden sollte. Auf einem gewaltigen Unterbaue erhebt sich über den Gebeinen des Heiligen ein Paar von zusammengehörigen Kirchen über einander, von denen die untere noch die Uebergangsformen, vor Allem den Rundbogen zeigt, dagegen die obere den Charakter einer gut durchgeführten Spitzbogenbaukunst an sich trägt. Selbst abgesehen von ihrer rein religiösen und kirchlichen Bestimmung, ist diese Kirche von großer Wichtigkeit, insbesondere in Bezug auf die Kunst, einmal weil sie als eins der ältesten und besten gothischen Gebäude Italien's angesehen wird, sodann weil ihre Bauweise dem Franciscanerorden als Norm und Regel galt, und endlich weil sie ein Sammelplatz von Bildern der frühesten Schulen und Meister, als eines Giunta, eines Cimabue, eines Giotto u. v. a., wurde. Demselben Meister Jakob, der sie erbaut hat, wird der Dom in Arezzo (bis 1277) zugeschrieben. Während indeß die Kirche S. Antonio zu Padua (1231—1307) mehr oder weniger nach dem Muster von S. Marco zu Venedig erbaut wurde, näherten sich die Dome von Siena und von Orvieto (seit 1290) wenigstens einigermaßen dem Germanismus, noch mehr der weltberühmte Campo zu Pisa in seinen Hallen (bis 1283), so wie S. Maria della Spina eben da, welche beiden Gebäude ohne Zweifel Werke des Bildhauers Giovanni Pisano sind. 1296 gründete der namhafte Baumeister Arnolfo di Cambio gemäß dem Auftrage, Alles zu überbieten, den Dom S. Maria del Fiore zu Florenz, der unter Anwendung deutscher Bogen- und Pfeilerformen, aber gänzlich ohne das gewohnte Aufstreben mehr in romanischem, als in germanischem Sinne nicht ohne Pracht und Zierlichkeit nach dem ursprünglichen Plane bis 1444 zu Stande gebracht wurde, in welchem J. Brunelleschi die berühmte Kuppel vollendete, nachdem der Maler Giotto nicht nur die niemals vollendete gothische Façade 1334 entworfen, sondern auch den einzeln stehenden Glockenthurm erbaut hatte. Sogar in Neapel, in Sicilien und in Rom suchte man sich mit dem Germanismus zu befreunden, ohne jedoch einen anderen Erfolg zu erreichen, als den der Halbheit, wie unter Anderem S. Maria sopra Minerva in Rom (1370) beweist. Alle ähnlichen Versuche (und es wäre nicht schwer, die Beispiele zu vermehren) wurden bei weitem übertroffen durch eins der großartigsten und prachtvollsten Gebäude Italiens, den Dom zu Mailand (s. Pl. 101), welchen der erste Herzog bereits 1386 gründete. Er enthält außer dem Chore acht mehr oder weniger große Schiffe, drei davon an der Stelle der Kreuzesarme, und ist in imponirenden Verhältnissen ganz aus weißem Marmor aufgeführt; darin liegt allerdings Etwas, wodurch seine Wirkung ungemein verstärkt wird. Dazu kommt noch, daß in demselben noch weniger, als im Aeußeren, welches hinwiederum mit dem reichsten Schmucke, besonders auch mit vielen Bildsäulen, prangt, beinahe bis zur Ueberladung, die Gothik blos als etwas Fremdartiges erscheint, vielmehr das Ganze durchdringt und in Gewölben, Pfeilern und Bogen herrscht, nur daß auch da die Verzierungen, vorzüglich an den Kapitälen der Pfeiler, schon das Gleichgewicht zwischen der Haupt- und der Nebensache stören. Allein auch dieser Bau, dessen Vollendung erst unser Jahrhundert sah, kam im Mittelalter wiederholt in die bewährten Hände von Deutschen, Niederländern und Franzosen. Dagegen waltet der Romanismus wieder gänzlich vor in der fast gleich berühmten Certosa (Kartause) von Pavia (s. Pl. 102), einem bewundernswürdigen Prachtbaue, der, auch von Giovanni Galeazzo, dem Conte di Virtu, im Jahre 1396 noch gestiftet, erst nach mehr als hundert Jahren (1499) beendet und zuletzt erst mit der Façade gänzlich in gothischem Sinne geschmückt wurde. So fand Gothik allerdings in Italien Beifall, ja, wie an den deutschen und niederländischen Rathhäusern, hie und da selbst Anwendung bei der Aufführ-

rung von Privat- und Stadtpalästen, sogar auf venetianischem Gebiete und in der einzigen Seestadt selbst. Jedoch daß sie sich nur langsam Eingang verschaffte und nicht recht mit den heimischen Ideen verschmolz, war ein sicheres Vorzeichen, wie kurze Zeit ein so geistvolles Volk in solcher unsicheren Nachahmung fremder Formen und Weisen Befriedigung finden würde. Es ergab sich daraus von selbst jene reformatorische Bewegung auf dem ganzen Gebiete der Kunst, so wie der Wissenschaft, die zunächst wohl nur als eine Rückwirkung aufzufassen ist, die aber bald jene Rückkehr zum Alten nach sich zog, woraus das Moderne in unserem Sinne allmälig sich herausbildete; über den Zeitpunkt aber, oder vielmehr über die Erscheinungen, wo diese Reaction ins Licht tritt, gehen wir jetzt nirgend weiter hinaus, als es die, wie Ursache und Wirkung, zusammenhängende Reihe ähnlicher Schöpfungen zu erheischen scheint. Wir bemerken also nur noch, daß auch auf die pyrenäische Halbinsel gothische Elemente sich den Weg bahnten, dort aber nur zu einer manchmal seltsamen Vermengung mit maurischen gelangten, der es meistens an einer wahrhaft organischen Durchbildung und Verschmelzung fehlte, ausgenommen nach Kugler das Kloster von Batalha*) in Portugal, welches König João I. 1385 gründete und sich zur Grabstätte einrichtete, und das zu Ehren der Geburt Christi vom König Emanuel 1499 erbaute Kloster S. Geronymo zu Belem bei Lissabon, wo die harmonische Durchdringung bei überwiegender Gothik in der That schöne Ganze zu Wege gebracht hat.

Sehen wir nun schließlich uns noch nach den Werken der Bildnerkunst und der Malerei um, so kommt Alles, durchaus Alles darauf an, in wie weit sie sich von der Stufe der bloßen Kunstfertigkeit zu derjenigen wahrer Kunst, aus der Stellung der Abhängigkeit zu derjenigen der Freiheit und Selbstständigkeit emporgeschwungen haben; denn gleich echten Wissenschaften, sollen auch echte Künste zu einander sich verhalten, nicht wie widerwillig gehorchende, oder doch dienende Mägde, sondern wie freundlich liebende Schwestern, weil, wo es an äußerer Freiheit fehlt, auch die des Geistes keine Stätte haben kann. Erst wo in einem schönen Gebäude die Bildsäule, oder das Gemälde für sich etwas gilt, an und für sich gefällt, ist auch für die Künste, die immer und überall später, als die Baukunst, zur Bedeutung gelangt sind, die Morgenröthe einer besseren Zeit angebrochen: und wo diese für Plastik und Malerei beginnt, hört für sie das Mittelalter auf, mit dem wir es jetzt allein zu thun haben. Eine Art von künstlerischer Geschicklichkeit allerdings hatte sich noch aus dem Alterthume auch auf die Mönche vererbt, welche die Ueberlieferung mit Liebe hegten und pflegten, nach Möglichkeit fortentwickelten und ausbildeten; allein wo man, wie im Kreise der byzantinischen Kunst, sich streng an dieselbe gefesselt fühlte, kam es darin nie zu einem solchen Aufschwunge, daß im Vergleich mit freien Leistungen davon ernstlich die Rede sein könnte. Nicht selten überwiegt unter jenen hemmenden Umständen der Stoff die Form auf eine für unser Gefühl äußerst lächerliche Weise, aus keinem anderen Grunde, als weil die Kunstübung immer mit dem Anspruche auftritt, ein reines Wohlgefallen zu erregen. Die Masse des Materials so zu bewältigen, die Linien und Farben so zu handhaben, daß das Gepräge des Geistes und Charakters, der Stempel einer Gesinnung und eines Gedankens darin klar zum Vorschein käme, daß mit einem Worte die Idee waltete oder vorwaltete, das war die Aufgabe, in deren Lösung bei uns Bildner- und Malerkunst treu mit der Baukunst Hand in Hand gingen, oder doch derselben auf ihren Spuren folgten, so daß in ihren Arbeiten schon während der gothischen Periode der Aufschwung zum Höheren, die Sehnsucht nach dem Himmlischen, die Innigkeit frommer

*) Baumeister war der Irländer Hackett.

Gefühle oft auf rührende Weise sich einen entsprechenden Ausdruck lieh. Jenseit der deutschen Grenzen brachte man es in alle demjenigen, was man mit dem Worte Grazie bestimmter, als mit unserem deutschen Worte: „Anmuth" bezeichnet, ohne Zweifel in England weiter, als in Frankreich, wenigstens rücksichtlich der Plastik, in Bezug auf welche wir uns nur wundern können, daß die Engländer später nie Etwas darin geleistet haben; die Bildsäulen fürstlicher Personen, womit die Façaden und Portale der französischen Kathedralen, namentlich derjenigen zu Chartres, verziert sind, sollen den derartigen englischen Arbeiten, den Reliefs und Statuen zu Wells, so wie den Bildnissen der Königin Eleonora, bei weitem nachstehen, während dagegen die Franzosen in Malereien auf Bücherdeckeln und Fenstern sich auszeichneten. Der Beweis dürfte nicht schwer zu führen sein, daß in der englischen Königs-Familie ein gesünderer und lebendigerer Kunstsinn heimisch gewesen sei, als in der französischen. Das englische Kunststreben der späteren Zeit mag wenigstens theilweise daraus sich erklären. — Nicht minder erhielten und entwickelten sich diese Künste diesseit des Rheins noch in der früher beobachteten Weise des Ausdrucks, während zu gleicher Zeit die Gewandung sich naturgemäßer, leichter und fließender gestaltete. Abgesehen indeß von den Siegeln, sind es noch immer vorzüglich Bildsäulen, oder noch öfter Grabsteine mit Reliefs in Kirchen, welche manchmal schon Bewunderung hervorrufen, wie deren anstatt vieler nur folgende angeführt werden mögen: die Darstellungen hessischer Landgrafen und Landgräfinnen von Konrad an († 1243) in der Elisabethkirche zu Marburg; ähnliche Arbeiten in der Schloßkirche zu Wittenberg aus dem vierzehnten Jahrhundert; K. Rudolf I., früher im Dome zu Speier; die Denkmäler in den Grüften zu Arnstadt und zu Erbach; die Reliefs von Bildnissen Herzog Heinrich's II. in der Vincenz- und Herzog Heinrich's IV. in der Kreuzkirche zu Breslau, wohl beide aus dem vierzehnten Jahrhundert; endlich die Grabsteine Johann von Holzhusen's und seiner Gattin (1371) im Dome zu Frankfurt. Im Bronzegusse ist wahrscheinlich der heil. Georg von Martin und Georg von Clusenbach aus dem Jahre 1373 vor dem Prager Dome einzig in seiner Art. Die Malerei, fast beschränkt auf Fenster und Wände, da Bilder auf anderem Material noch zu den Seltenheiten gehören, auch von geringerem künstlerischen Werthe sind, machte darum weniger Fortschritte, weil die Architektur ihr nur selten Raum vergönnte; indeß unterscheiden sich doch schon Schulen zu Nürnberg, zu Prag, zu Köln und in Westfalen mit ziemlich klar ausgesprochener Richtung. Es ist aber Alles noch häufiger nur mehr oder weniger richtige Zeichnung, als wirkliche Malerei, und das Interesse, das man daran nimmt, ist nach, wie vor, zumeist ein lediglich historisches, was weniger von den uns erhaltenen, viel bewunderten Teppichen gilt, unter denen wir nur noch die Krönung Mariä in Gold- und Seidestickerei auf einem jetzt in Dresden befindlichen Antipendium aus der Stadtkirche zu Pirna (1502—1546) erwähnen. Doch wir haben noch immer mehr mit dem Handwerke zu schaffen, als mit wahrer Kunst, weshalb wir uns freuen, daß nun die Namen Dürer, van Eyck, Holbein, Kraft, Schön, Vischer und Wohlgemuth sich uns anmelden, die uns neue größere Geister und einen neuen Geist ins Gedächtniß rufen, die an der Spitze der modernen Kunst in Deutschland stehen.

Je weniger die Italiener in der Baukunst damals sich hervorthaten, mit um so kräftigerem und lebendigerem Sinne bereiteten sie, wiewohl sich noch immer anschließend an den germanischen Styl, in der Plastik und Malerei jene große Wirksamkeit der Mustergiltigkeit vor, die alle Kenner mit Bewunderung erfüllt und stets Bewunderung erregen wird. In beiden Künsten war es Toscana, von wo aus der Ton angegeben und Bahn gebrochen wurde, indem man dem Geiste sein Vorrecht auf dem Gebiete des Schönen zu erringen suchte, und

zwar mit gutem, ja glänzendem Erfolge; Florenz, das dem Vaterlande, das der Christenheit einen Dante gab, ging eben damals auch in den bildenden Künsten voran. Als der älteste namhafte Bildhauer der Christenheit bleibt in Ehren Nicolà Pisano (seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts lebend), welcher, bei all seiner geistigen Verwandtschaft mit der Meisterhand von Wechselburg und Freiberg (s. S. 59), doch an Genialität derselben bei weitem überlegen, einen so hohen Aufschwung nahm, daß ihn kaum sein Sohn Giovanni Pisano (1240 — 1320) neben Anderen zu erreichen, geschweige zu überflügeln vermochte; unter dessen recht zahlreichen Werken leiden weniger an Magerkeit der große Brunnen vor dem Dome zu Perugia (1280), eine Madonna am Dome zu Florenz und Kanzeln zu Pistoja (1301) und Pisa (1320). — Eben so kam vom glücklichen Toscana der Anstoß zu einer freieren Entwickelung der Malerei, nachdem man lange genug an der handwerksmäßig geübten schüchternen Symbolik der Byzantiner gehaftet hatte, so wie an Handgriffen und Regeln einer Ueberlieferung, in deren Fesseln keine freie, frische Entfaltung möglich war. Obenan unter den christlichen Malern steht Giovanni Cimabue aus Florenz (1240 — 1300). Neben dem Haupte der Florentiner Schule tritt sogleich in die Schranken eine verwandte Kunstrichtung, die Schule zu Siena, und zwar mit der siegreichen Kraft des Wetteifers, in der Person eines Duccio di Buoninsegna. In diesen zwei Richtungen oder Schulen bildete sich nun wie auf einen höheren Antrieb, naturgemäß die Malerei fort und aus, indem der Forentiner Pinsel mehr mit Geist zu dem Geiste, der Sieneser mehr aus dem Gemüthe redete, oder mit anderen Worten Florenz die Idee, Siena vorzugsweise das Gefühl in den Personen und Handlungen zur Darstellung brachte. Indeß schon war derjenige geboren, der Allen Achtung einflößte, weil oder obgleich er alle drei Künste mit fast gleicher Liebe übte. Der große Maler Giotto, „der Erzvater, der Dante der Malerkunst," (1276—1336) war nicht allein Maler, sondern auch Architekt, ja sogar überdies Plastiker, der Herkunft nach aber nur ein Bauernsohn aus Vespignano; bei ihm waltete, wie bei Keinem vor ihm, stets die Idee mit einer Kraft, wie sie nur den größten Meistern verliehen ist. Für seinen Glockenthurm fertigte er, augenscheinlich an Pisano sich haltend, mit eigner Hand die „die Entwickelungsgeschichte der menschlichen Bildung" darstellenden Zeichnungen und zum Theil die Sculpturen selbst, die denselben noch zieren, während dagegen die Façade des Doms, reich an plastischen Werken von ihm, 1588 entfernt ward. Die Ausführung überließ er zum größten Theil dem Bildhauer Andrea Pisano (1280—1345), von dem noch überdies die Bronze-Thüren am Baptisterium zu S. Giovanni in Florenz herrühren (1330), welche den Beweis liefern, daß er seinem Künstlernamen alle Ehre machte, so wie nach ihm sein Sohn Nino Pisano, der den Figuren mit der größeren Zierlichkeit auch mehr Anmuth zu geben wußte. Solch eine Thätigkeit in der Plastik setzte sich im vierzehnten Jahrhundert nicht nur in Florenz fort, sondern verbreitete sich auch in die Lombardei und trat noch überdies in Venedig und in Neapel hervor, mit gleichem Eifer, aber ungleichem Erfolge. Die Kraft der Idee, welche in der Florentinischen Kunst zur Geltung kam, bewähren vor Allem die werthvollen Bilder Giotto's, welchen, nur daß sie im Einzelnen die Schärfe des Zergliederns nicht aushalten, in Betreff der Charakteristik bis dahin Nichts zu vergleichen war, vor allen seine Wandgemälde, die Geschichte der heil. Jungfrau zu S. Annunziata dell'Arena in Padua (1303) und die Allegorieen auf den heil. Franciscus nach Dante in Assisi. Viele wurden nun zur Nacheiferung entflammt, der zum mindesten Giotto's bedeutendster Schüler, Taddeo Gaddi, nicht ohne Geist oblag; einem hervorragenden Meister folgt gern auch eine Schaar von Nachtretern. Freier und

eigenthümlicher sind die Schöpfungen eines Andrea di Cione zu S. Maria Novella in Florenz, denen wohl noch ein Antheil an den Gemälden im Campo santo beizufügen sein mag; überhaupt stand dieser Meister (1329—1389), zugleich der talentvollste Bildhauer nach den Pisani, zu seiner Zeit in jeder Hinsicht am höchsten, auch in der äußeren künstlerischen Behandlung, worin ihm Spinello Aretino, der ohne Zweifel an den Arbeiten im Campo santo sich betheiligt hat, gar sehr nachstand. An dem zweiten Hauptsitze der Malerkunst war im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts der größte Meister Simone di Martino (1276—1344), der den Gegensatz zu Giotto und dessen Schülern erst recht herausbildete. „Ein zartes, fast verklärtes Seelenleben ist es, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht." Eben dies aber ist es, was auch die deutsche Kunst vor Allem anstrebte; diese innere Verwandtschaft dauerte noch längere Zeit fort, bis die deutschen Maler sich zu ihrem höchsten Staunen von den italienischen weit überholt sahen. Am meisten giebt in späterer Zeit dieselbe sich noch kund in den zahlreichen anmuthsvollen Fresken und Altarbildern des Dominicaner-Mönchs Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455) zu Florenz, welcher in dieser Richtung nur noch den Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo neben sich hatte, da die übrigen Maler Italiens, deren Zahl von Jahrzehend zu Jahrzehend zunahm, alle der germanischen Weise mehr und mehr entsagten, um ganz frei ihre eigenen Wege zu gehen.

Diese ganze Erörterung hat hauptsächlich den Zweck, zu beweisen, daß Italien in den bildenden Künsten keineswegs einen so unerhört reißenden Aufschwung nahm, wie in der Dichtkunst, daß vielmehr mannigfaltige Uebungen jene Mustergiltigkeit anbahnten, für welche den Meistern der schönen Halbinsel große Meister der Niederlande und Deutschlands mancherlei Vorbereitungen gewährten.

III.

Der Kunststyle dritter Zeitraum.

Von der Wiederaufnahme der Antike bis auf unsere Zeit.

A. Die moderne Kunst bis zur Zeit Ludwig's XIV.

Seit dem vierzehnten Jahrhundert traten mehr und mehr alle jene Momente im europäischen Völker-, Staaten- und Cultur-Leben ein, durch welche die wichtigsten und wesentlichsten Verhältnisse umgestaltet, die aufgeweckten Geister in die lebhafteste Bewegung versetzt, die eifrigen Bestrebungen der Gelehrten und Künstler eben so, wie die Gewerbe in ihrer Gesammtheit, zu höherer und immer höherer Entwickelung emporgehoben werden mußten; alle Dinge geriethen nach und nach in einen Umschwung, von dem man früher kaum eine Ahnung haben konnte; es wurde den Wünschen und Hoffnungen der Begehrlichen eben so, wie der Begeisterung der Besseren und Edleren, eine neue Triebfeder nach der anderen geboten, so daß sie, jene im Reiche der irdischen Schätze, diese auf allen Gebieten des Wissens und Könnens, immer neue Aussichten sich eröffneten, ihr Dichten und Trachten immer mehr in die Ferne und in die Tiefe erweiterten. Dem sechzehnten Jahrhundert war das Meiste von alle dem, wodurch der Kreislauf der Welt und mit ihm der Geist der Völker verändert wurde, schon nichts Neues mehr; die moderne Zeit, die moderne Cultur, das moderne Leben war bereits angebrochen; es galt nun, die Ueberlieferungen und Errungenschaften der Väter und Großväter weise zu benutzen und gründlich auszubeuten, da man nun wohl übersehen konnte, was man Neues besäße und wie dieses Neue für das Beste der Menschheit am sichersten und erfolgreichsten verwerthet werden könnte; diejenigen, welche um 1480 geboren wurden, empfanden ja nicht mehr das tiefe Staunen, von dem ihre Eltern Jahrzehende für Jahrzehende oft ergriffen worden waren; die Besonnenheit konnte wohl wiedergekehrt sein. Jede Unbesonnenheit also, welche die Völker im Gebrauche der neu gewonnenen Güter sich zu Schulden kommen ließen, hatten sie nur sich selbst beizumessen. — Doch warum das, was allgemein bekannt ist, näher in seinen Ursachen und Wirkungen erörtern? Es genügt, nur daran zu erinnern. Vor Allem wandelte sich zusehends das gegenseitige Verhältniß der Reiche Jesu Christi und Muhammed's in wesentlichen Punkten um: 1357 nahmen die Türken auf dem europäischen Boden selbst bleibend den Kampf mit der Christenheit, mit dem schon arg bedrängten Kaiserreiche der Byzantiner auf. 1453 erst erfolgte der Sturz des äußerlich schwachen, innerlich noch starken Ueberrests vom alten Römerstaate, fiel Constantinopel in die Hände der Türken, und nur das Kaiserthum Trapezunt in Asien überlebte noch dreizehn Jahre solche Trübsal, um sodann mit Schrecken ebenfalls in den Abgrund zu stürzen. Sieg steigert wohl auch noch

den höchsten Muth; der Eroberer dachte in seiner Kühnheit daran, Rom zu bezwingen und die ganze Christenheit zu unterjochen. Papst Sixtus IV. wurde 1480 ihr Retter; aber um das Griechenthum war es auf Jahrhunderte geschehen. Noth und Uebermuth zwangen im Laufe dieser Zeiten viele der gebildetsten Byzantiner zur Flucht; als Gastgeschenk brachten sie den zuvorkommenden Italienern, dankbaren, eifrigen Schülern, ihre Gelehrsamkeit sammt ihren geretteten literarischen Schätzen. — Inzwischen konnten die Deutschen sich rühmen, der Wissenschaft und Kunst in die Hände gearbeitet zu haben auf friedlichem Wege edelster Betriebsamkeit, der zu den herrlichsten Zielen führte: Guttenberg sammt Faust und Schöffer gab den Genien der Menschheit zur unentbehrlichen Dienerin die Buchdruckerkunst; durch ihn und durch keinen Anderen trat sie hinaus ins Leben, wurde sie Gemeingut der christlichen Welt, keine Erfindung hat so wenige Fortschritte gemacht, wie diese, weil sie solcher kaum bedurfte; ihre Blüthe begann schon weit und breit bald nach 1460: sie war bereits ein reifes, ein vollkommen brauchbares Kind, wie die Meister sie nach Paris, nach Venedig und nach Florenz entließen, damit sie für die Bildung, die Wohlfahrt, das Heil der Menschen unaussprechlich segensreich wirken möchte. So konnten denn nun Vielen mit Leichtigkeit die Entdeckungen der Gelehrten zugänglich gemacht werden: den Universitäten und geringeren Schulen, wo immer es deren schon gab, gesellte als treue, hilfreiche Freundin die Presse sich bei, um mit ihnen die echten Humanitätsinteressen zu fördern, wahre Aufklärung zu verbreiten, den Genuß der Redekünste Unzähligen zu gewähren und den Segen lauterer Erbauung möglichst zu steigern. Die geistige Welt der Griechen und der Römer stand auf von den Todten, oder gewann doch wieder ein neues, frisches, kraftvolles Leben; und jenseit der Meere thaten neue Welten, von denen man entweder nur eine unklare Kenntniß, oder gar nur eine leise, dunkle Ahnung hatte, sich auf mit all ihren unübersehbaren Schätzen: Prinz Heinrich von Portugal sendete auf's Gerathewohl im Jahre 1412 seine Schiffe aus. Der edle Fürst, einer der besten zu seiner Zeit, zu allen Zeiten, erlebte zwar nur, daß sie Schritt für Schritt nach Guinea gelangten; aber Bartholomäus Diaz fand 1486 das Vorgebirge der guten Hoffnung, in welcher sein König und sein Volk sich nicht täuschten. Das reichste Land der alten Welt, seit achtzig Jahren unter Mühseligkeiten gesucht, erwarb dem mildherzigen, leutseligen Könige Emanuel den verdienten Beinamen des Glücklichen, ja auch den des Großen und vergönnte seinem Staate ein goldenes Zeitalter, eine so reiche Entfaltung von Kräften, wie nur selten, wo nicht niemals, eine Nation erlebt hat. Inzwischen gelang den Königen von Spanien (Isabella hieß und war ihren vereinigten Ländern König so gut, wie Ferdinand) ein längst verfolgter Plan: am 2. Januar 1492 brachten sie nach zehnjährigem hitzigen Kriege Granada in ihre Hände; die Mauren auf der Halbinsel waren nach einem Kampfe, einer Feindschaft von 782 Jahren vollständig überwältigt. Und nun in der Freude ihrer hoch schlagenden Herzen gewährten am 17. April die beiden Könige, die überglücklichen Sieger, dem Genuesen Christoph Columbus, was er sehnlichst begehrte: der große Mann entdeckte ein neues Indien, ein unermeßliches, an Menschen und an Schätzen überreiches Land, eine neue Welt, die nachher der kecke, aber tüchtige Florentiner Amerigo Vespucci betrog um den Namen des Entdeckers. Aber welch ein Aufschwung, welch ein Umschwung war dem Handel, dem Gewerbe, den Künsten, den strebsamen Kräften in Europa mit solchen Entdeckungen gegeben! Nur ein Alexander von Humboldt vermag würdig zu schildern die ungeheure Bewegung, in welche daheim, wenn auch erst später, als man gewöhnlich glaubt, die Menschen und die Dinge versetzt wurden. — Die allgemeine Gährung, welche unter langwierigen Reibungen die Gemüther mehr und mehr erfaßte, zog in die brausenden Wallungen auch die gegenseitigen Ver-

hältnisse der Stände: die Könige bemächtigten nach Möglichkeit sich wieder der unbeschränkten Herrschaft; die Ritter mußten durch ihre Schuld nicht nur von oben, sondern auch von unten (denn zum mindesten die Bürger strebten wacker empor) manche Hemmung, wo nicht gar manche Beeinträchtigung sich gefallen lassen; man handelte gegen sie, wie sie gegen andere gehandelt hatten. Maximilian's ewiger Landfriede (1495) war der härteste Schlag, der den deutschen Adel, das deutsche Lehenswesen treffen konnte; auch anderwärts mußte der Ritterstand sich beugen: das Königthum und das Bürgerthum erhoben sich zur glänzendsten Blüthe oder Kraft empor, und zumeist durch ihre Pflege gediehen auf's schönste die höheren und höchsten Interessen. — Wie nachher Luther sich auch ergriffen fühlte von der Gährung und in seinem Eifer vollführte, was er nicht lassen mochte, war es Anfangs lange, als ob nur ein Stein ins Meer geworfen wäre, bis diese Aufregung von Deutschland und von der Schweiz aus allmälig und langsam sich verbreitete und endlich alle denkenden Geister hineinzog in den kühn hervorgerufenen Kampf, dessen Folgen bis heute noch nicht verschmerzt sind.

Nichts destoweniger waren und blieben an intellectueller und ästhetischer Bildung im Zeitalter eines Ariosto und eines Tasso allen anderen Nationen die Italiener weit voraus, bis endlich mit unsäglichen Anstrengungen die Franzosen unter einem gewaltig und geistreich imponirenden Könige ein Uebergewicht errangen, das sich als ein um so bedenklicheres und gefährlicheres erwies, je mehr es als ein blos erkünsteltes, als ein dem Schicksal abgezwungenes, als ein — unnatürliches erscheinen mußte, welches jedoch das hoch begabte, gewandte Volk der neuen Mode klüglich festzuhalten und zu stärken wußte, so daß das Franzosenthum in den tonangebenden Kreisen die abgeschmacktesten Früchte erzeugte. Auf die vollkommen naturgemäß entwickelte schöne Kunstblüthe Italiens und der anderen Nebenbuhler oder Gegner Frankreichs folgte die traurige, aber unwiderstehliche Modeherrschaft Ludwig's XIV., die den Verfall aller bildenden Künste und ein manchmal anwiderndes Ringen um die Gunst und Liebe der Musen nach sich zog. Dagegen gewährt es den höchsten Genuß, zu weilen bei den Italienern.

Das Kunstleben und die Kunstwerke Italiens.

Es ist zwar nicht zu leugnen, daß in dem weiten Länderstriche von dem ionischen bis zum deutschen Meere an mehreren Punkten Mancherlei zusammenwirkte, daß mancherlei in der Gegenseitigkeit ihres Einflusses unzertrennliche Bedingnisse gegeben waren, wodurch eine Umgestaltung, die nicht nur das äußere Leben erfaßte, sondern auch das innerste Wesen berührte, ja mehr oder weniger ergriff, auf dem ganzen Gebiete der bildenden Künste, namentlich bei den Italienern, den Deutschen und Niederländern, zu Wege gebracht wurde. Indeß waren doch einerseits an sich die im Vordergrunde stehenden Nationalitäten ihrem Geiste und Sinne nach schon viel zu eigenthümlich entwickelt, andererseits die mit erfindendem Verstande, mit anregendem Genie auftretenden Männer viel zu tüchtige Naturen, viel zu kräftige Charaktere, als daß sie sich hätten gänzlich von einander abhängig machen, nur als bloße Nachahmer zu einander verhalten mögen; vielmehr nahmen sie wohl dankbar auf, was von einer anderen Seite, oder aus einer anderen Gegend ihnen zukam, bildeten es aber mit kluger Benutzung nach ihrem Sinne, in ihrer Weise aus. Kurz, sie gingen stets ihren eigenen Weg; die Richtungen in Italien, in Deutschland und in den Niederlanden, so wie alsdann auch in Spanien und Frankreich, verleugneten niemals den Charakter besonderer Schulen. Allein den Italienern erkannten frühzeitig auch die niederländischen Künstler, die thätigsten

unter allen übrigen, gern den Vorrang zu; denn nicht waren es im sechzehnten Jahrhundert die Italiener, welche bei den Niederländern, sondern es waren diese, welche bei jenen ganz eigentlich in die Schule gingen und zu diesem Behuf die Reise über die Alpen, so wie einen längeren Aufenthalt jenseit derselben, nicht scheuten, gewiß nicht minder um der Künstler der Gegenwart willen, als wegen der Kunstwerke und Ueberreste aus dem Alterthume. In Italien aber hinwiederum ging der Umschwung in dem künstlerischen Streben, in dessen Kreis nach und nach alle Entwickelungsstätten der Kunst gezogen wurden, mit einer wahrhaft begeisternden und hinreißenden Macht aus von Florenz, wo Alles im politischen und gesellschaftlichen Leben eben so, wie in dem Bereiche der höheren und feineren Bildung, in einem vollkommen naturgemäßen Verlaufe beharrte. Der Gang der äußeren Dinge war daselbst in Kürze folgender. Der uralte Kampf zwischen dem stolzen Adel und dem betriebsamen Volke führte zu einem Siege des letzteren, wie er in der Geschichte nirgends und niemals seines Gleichen gehabt hat; es kam dahin, daß Jemand zur Strafe aus den Bürgerlisten gestrichen und zur Schande unter den Adel gestoßen werden konnte. Weil aber ein vernünftiges Volk nicht wohl lange ohne kräftige und wirksame Oberleitung bleiben kann, wußte ein Großhandlungshaus, welches Geldgeschäfte, besonders diejenigen der Päpste, als eine Quelle unermeßlichen Reichthums ausbeutete, durch bewunderswürdige Klugheit und Weisheit zu bewerkstelligen, daß es ohne den Namen des Fürstenhauses und der Regierung doch das Ruder des Staates in seinen Händen behielt; die ersten Häupter der Mediceischen Familie, welchen weltgeschichtliche Bedeutung zuzusprechen ist, sind so weit über alles Lob erhaben, wie dies nur immer Menschen in den bedenklichsten und schwierigsten Verhältnissen möglich ist. Schon der päpstliche Banquier Giovanni de' Medici, welcher 1429 den Schauplatz des irdischen Wirkens verließ, genoß in der Stadt und im Staate das höchste Ansehen, welches einer Privatperson je zufallen mag; er räumte den schlüpfrigen Boden, auf dem er gestanden hatte, seinem großen Sohne Cosimo (Cosmus), dem Erben seiner Reichthümer, dem an Seelenadel und Liebenswürdigkeit kaum einer unter den Bürgern gleich kam. Cosimo erwarb unter den ärgsten Gefahren sich selbst den schönen Beinamen eines Vaters des Vaterlandes und den Seinigen den Titel der principi dello stato. Unter den Fürsten und in den Republiken Italiens herrschte damals schon eine so glückliche Begeisterung für die Künste und Wissenschaften, daß neu entdeckte Handschriften und Alterthümer sogar beim Abschlusse von Staatsverträgen in Frage kamen. Mit dem glänzendsten Beispiele voranging Papst Nicolaus V. (von Geburt Tommaso Calandrino da Sarzana aus Pisa, † 24. April 1455) in so edlem Streben, der erste unter den Statthaltern Christi, welchem die Sorge für die weltlichen Humanitätsinteressen eine der wichtigsten Angelegenheiten war; er wurde ein Vorbild für seine Nachfolger. König Alfonso von Neapel († 27. Juni 1458) erklärte geradezu einen König ohne Bildung für einen Gimpel und einen Hof ohne Gelehrte für einen Himmel ohne Sterne; sein Name bleibt unvergeßlich in der Geschichte der Cultur. In dem fein gebildeten, geistig erstaunlich regsamen Florenz wären die Mediceer sicherlich nicht aus Großhändlern Fürsten, aus Bankherren Landesherren geworden, wenn sie nicht als gelehrte Kenner eifrige Pfleger und Beförderer der Künste und Wissenschaften gewesen wären. Wie sparsam auch wohl sonst, hierin sparten sie nicht; und so machten sie nicht nur sich, sondern auch ihr Vaterland groß und berühmt. Eins der größten Verdienste Francesco Petrarca's liegt in seinem unermüdlichen Eifer, die Theilnahme der Gelehrten für die alte Literatur zu gewinnen und dieselbe aus dem Staube ans Tageslicht zu ziehen; Boccaccio wirkte nach besten Kräften mit ihm zusammen. Petrarca's Geist ging sodann über auf seinen namhaftesten Schüler Giovanni von Ravenna, welcher am Ende des

14. Jahrhunderts als Lehrer in Florenz das Studium der lateinischen Sprache und ihrer Werke förderte; auch für die griechische wurde gesorgt, indem zur nämlichen Zeit der Ritter Emanuel Chrysoloras, der als Gesandter des Kaisers Joannes Paläologos an Italien so viel Wohlgefallen fand, daß er im Bewußtsein der von den Türken drohenden Gefahren bald auf immer wiederkehrte, in Florenz die freundlichste Aufnahme fand und eine dauernde Anstellung als Lehrer erhielt. In ähnlicher Weise war später daselbst thätig sein in Constantinopel selbst unterrichteter Schwiegersohn Franciscus Philelphus, bis er mit Cosimo zerfiel, worauf sogleich in Siena, nachher in Mailand ihm eine erwünschte Stätte bereitet war; ja, ihn schlug König Alfonso 1454 sogar zum Ritter. Je weiter und übermüthiger die Türken um sich griffen, desto mehr Griechen von gelehrter Bildung vertauschten ihr Vaterland mit Italien, um dort höchstens als Professoren oder Rectoren an Gymnasien zu wirken. So wurde auf der reizenden Halbinsel, vor Allem in Florenz der frische Sinn für das Alterthum immer rege erhalten; und die Antike war bald die Losung nicht nur der Gelehrten, sondern auch der Künstler, zunächst der Baumeister. Welch ein Entzücken, welch ein Jubel der Herzen für jene Schwärmer (denn das Streben war nur kurze Zeit ruhige Begeisterung), als ihrem Streben die Presse zu Hilfe kam!

Damit war natürlich dem Germanismus, der Gothik, wofür es in Italien am rechten Verständnisse fehlte, der Krieg auf Tod und Leben erklärt, der nicht lange zweifelhaft blieb. In der Architektur lag der Gedanke nun freilich wohl nahe, nicht die Römer, sondern deren Lehrer, die Griechen, als erste Meister, nicht die Trümmer von römischen, sondern die von griechischen Bauwerken als erste Muster anzusehen. Allein die Gegenden, die einst die alten Hellenen inne hatten und mit Denkmälern ihres Geistes schmückten, wurden mehr und mehr überfluthet von den Türken, welche schon diejenigen tödtlich haßten, die von ihnen unterjocht wurden, wie vielmehr diejenigen, die, von ihnen nicht erreicht, den Ueberwundenen Hilfe bringen konnten; wie also hätten Italiener wagen mögen, Gebäude im Bereiche der eben so gefürchteten, wie verwünschten Türkenherrschaft als Gegenstände des Studiums sich auszuersehen? Sie hielten sich vielmehr an das, was sie in der Nähe hatten; ihre Modelle wurden die Ruinen der alten Römerzeit, freilich nicht nur im Anfange, sondern ziemlich lange Zeit hindurch ohne rechte Auswahl, ohne gründliche Kenntniß, ohne genaue Unterscheidung des wirklich Musterhaften und des schon von der Norm des Schönen Abweichenden. Kurz, es wurde die alte Baukunst der Römer mit ihren Säulen, Gewölben und Kuppeln, mit ihren Rundbogen, Friesen und Zierrathen gleichsam wieder von den Todten erweckt, wieder in das Leben eingeführt, dem christlichen Wesen inniger angepaßt und in mancher Beziehung zu einer höheren Ausbildung emporgehoben. Die moderne Baukunst ging hervor aus dem Studium der Alten und ihrer Werke; es begann die Periode der romanischen Renaissance, an deren Spitze glücklicher Weise ein Mann stand, der ebenso fähig wie würdig war, Epoche zu machen auf der Bahn der Kunstentwickelung. Als Herold und Bannerträger der romanischen Renaissance, als erster Wiedererwecker der romanischen Bauweise und somit als Begründer eines modernen Styles bleibt mit dem höchsten Ruhme gekrönt Filippo Brunelleschi aus Florenz (1375—1444), der von der Kunst eines Goldschmiedes erst zu derjenigen eines Bildners überging, sodann zu der eines Baumeisters, welcher er aus allen Kräften die Prädicate wahrer Freiheit und Schönheit wiederzuverschaffen suchte, indem er in Rom zunächst die Säulenordnungen der Alten an ihren Denkmälern zu erforschen strebte. Seinen Ruhm begründete er hierauf in seiner Vaterstadt, wo die Ausführung des

Kuppelbaues über dem Domchore als ein so großes Wagniß erschien, daß man 1420 die angesehensten Baumeister aus allen Ländern zur Berathung vereinigte; Brunelleschi, welcher schon vorher sich dafür ausgesprochen hatte, drang hier mit seiner Stimme durch und erwarb sich ein solches Vertrauen bei den Behörden, daß sie ihn selbst mit Ghiberti, bald nachher ihn allein damit beauftragten, das Werk zu vollenden. Die zwiefach ausgeführte Kuppel, in deren Räumen man zu der das Ganze in seiner Wirkung etwas beeinträchtigenden Laterne gelangt, macht durch ihre kolossale Großartigkeit einen um so mehr bewältigenden Eindruck auf den Beschauer, je weniger bedeutend im Vergleich mit derjenigen der Peterskirche die Höhe ist, in welcher sie der Betrachtung sich darbietet (370 Fuß); doch war dies Werk, welches bis zum 12. Januar 1434 beendet wurde, worauf noch die leidige Laterne die Jahre bis 1462 in Anspruch nahm, innerlich keineswegs schon ein förmlicher Bruch mit dem Spitzbogen, da derselbe ihm vielmehr achtfach zu Grunde liegt. Im Aeußeren steht die Kuppel aber doch im entschiedenen Widerstreite mit der ganzen Anlage. Mit Recht wurde ihm eben so wie dem Maler Giotto im Eingange ein Platz für seine Büste eingeräumt, denn sein kühnes Unternehmen war vollkommen gelungen. Eben so führte er seit 1425 die dreischiffige Basilika S. Lorenzo in Florenz auf dem Grunde eines alten Baues aus. Ganz sein Werk ist unter den Kirchen dieser Stadt allein die Basilika Santo Spirito, ein Kuppelbau auf dem Grundrisse des Kreuzes mit 38 Capellen, wo der Halbkreisbogen zur Verbindung der Säulen wieder sein unbeschränktes Recht erhalten hat; wie auf Brunelleschi als auf den ersten Meister, so wird auf diese Kirche als auf das erste Muster der Renaissance zurückgewiesen mit vollem Grund. Gesichert wurde dem ausgezeichneten Künstler der wohlerworbene Ruhm dadurch, daß er seinen Styl bei der Aufführung eines Gebäudes in Anwendung brachte, welchem später die höchste Bestimmung gegeben wurde, die ihm nur werden konnte. Der häufige Straßenkampf hatte Florenz in eine Stadt burgartiger Paläste verwandelt, deren Anblick, als man sie schon weniger bedurfte, allmälig eine Sache der Gewohnheit wurde. Diesen Umstand mußte der Meister weislich berücksichtigen, als der Gonfaloniere Luca Pitti ihm den Auftrag ertheilte, ihm den Palazzo zu erbauen, der noch den Namen des ersten Besitzers führt, seitdem er im Besitz der großherzoglichen Familie sich befindet; es ist dies eher eine mächtige Burg, als ein glänzendes Schloß (vergl. Bl. 104), macht aber bei einer Höhe von 100 Fuß in dem einfach großartigen Style der römischen Rustica mit seinen Rundbogenfenstern einen wahrhaft imponirenden Eindruck und muß wohl Beifall gefunden haben, da er fortan Vorbild des Palastbaues blieb, nur daß man frühzeitig durch stattliche Gesimse, Friese und Fensterverzierungen die Massenhaftigkeit der roh behauenen Felsenblöcke durch den Reiz geschmackvoller Formen in ihrer drückenden Wirkung zu schwächen suchte. Diese Fortbildung des Brunelleschi'schen Styles verdankt Florenz vorzüglich dem berühmten Schüler des großen Meisters, Michelozzo Michelozzi, der zuerst für Cosimo Medici den jetzigen Palazzo Riccardi, sodann noch mehrere ähnliche in derselben Weise aufführte; als ausgebildet erscheint aber der Styl erst in dem von Benedetto da Majano 1489 begonnenen Palazzo Strozzi, dessen Façade mit dem in der That innerlich höchst vollendeten, wunderschönen Gesimse die Bewunderung, welche sie hervorruft, ohne Zweifel noch immer sehr verringert durch den Charakter eines Trotz- und Bollwerkes, der in diesem Gebäude als aus der republikanischen Zeit in die fürstliche vererbt erscheint, und der selbst vor dem Bewußtsein einer möglichst wohnlichen und prächtigen Einrichtung nicht ganz in den Hintergrund unserer Seele zurückweicht. Jedes, was immer auf dem Felde der Kunst in Florenz aufkam, das wurde damals sehr bald Mode; Florenz blieb tonangebend für ganz Italien. So dürfen wir uns denn nicht wundern, daß der Styl in

seiner ganzen Größe und Erhabenheit vor Allem zu Siena, wo der Palazzo Piccolomini*) (seit 1469) den Florentinischen Gebäuden dieses Genres nicht nachsteht, in Anwendung gekommen ist; ja, in gewissem Sinne ist er noch in unseren Tagen wiedergekehrt, nur daß man die Einförmigkeit der gewaltigen, roh behauenen Massen durch das heitere Moment größerer Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit möglichst aufzuwiegen suchte. Nach Rom und Neapel verpflanzte den Styl Giuliano da Majano, Benedetto's Bruder; in Rom zeugt dafür der venetianische Palast. Diese Periode schließt auch die Entstehungszeit des Vatican's, der Residenz der Päpste, in sich, eines Gebäudes, welches an sich nicht Epoche gemacht hat, aber jedem christlichen Gebildeten bekannt ist, wegen einer Fülle von Kunstschätzen, welche nach dem Urtheile eines Gelehrten an Werth vielleicht dem Privatschatze aller europäischen Fürsten nicht nachstehen. Schon Nicolaus V. faßte den Entschluß zur Aufführung einer würdigen Wohnstätte; doch erst Alexander VI. konnte an das Werk schreiten. Die sogenannte Sixtinische Capelle, die Hofcapelle, erbaute unter Sixtus IV. (1473) Pintelli; die Paulinische rührt aus der Zeit Paul's III. her. Den Charakter der ursprünglichen Renaissance tragen mehrere Römische Kirchen an sich, vor allen S. Agostino und S. Maria del Popolo, die ebenfalls Pintelli zuzuschreiben sind. Als derselbe Baumeister in der Folge zu Urbino für das Fürstenhaus der Montefeltri den herzoglichen Palast errichtete, war man freilich schon tiefer in das Wesen der Antike eingedrungen, zumal in Betreff der Baukunst. Um die Entdeckung von handschriftlich erhaltenen Büchern des klassischen Alterthums, die man früher eben so, wie wir uns noch jetzt nach den verlorenen Theilen des Livius sehnen, für verschollen erachtete, hat keiner unter allen Philologen sich dankenswerthere Verdienste erworben, als Poggio Bracciolini (Poggius) aus Terra Nuova im Florentinischen (1380—1459), der Erzfeind von Philelphus, welcher keine Mühen und Kosten scheute, um literarische Ueberreste der griechischen und römischen Geisteswelt aus dem Schutte ans Licht zu ziehen; eine sehr reiche Fundgrube wurde ihm zur Zeit des Baseler Concils die Bibliothek des Klosters St. Gallen, eine der merkwürdigsten der Welt. Dort nun gerieth dem eifrig Suchenden außer vielem Anderen der einzige Codex vom Vitruvius in die Hände. Der Eindruck, welchen solch eine Entdeckung hervorbrachte, kann nicht schwächer gewesen sein, als eine Oerstedt'sche, Daguerre'sche oder Liebig'sche Erfindung in unseren Tagen. Ernste Männer wurden zu Kindern in ihrem Jubel; die zahllosen Schriften des funfzehnten Jahrhunderts enthalten dafür die Belege. Ein erwünschteres Geschenk konnte fürwahr den romanisirenden Baumeistern nicht gemacht werden, als die erste Ausgabe (editio princeps) vom Werke dieses ganz sachverständigen und kenntnißreichen Zeitgenossen des Kaisers Augustus, welche in Rom 1486 durch den Druck veröffentlicht wurde. Wie mühselig war den Gelehrten vorher das Studium der antiken Baukunst, da sie die Grundsätze derselben oft kaum anders, als durch Rathen oder Vergleichen, auffinden (construiren) konnten! Als eine viel gepriesene Auctorität in diesem Fache galt Leon Battista Alberti, ein ungemein vielfach gebildeter Mann, übrigens auch Neffe eines Cardinals († 1472, 70—80 J. alt), dessen Werk über die Baukunst schon 1483 ans Licht getreten war. An Kenntnissen, die auf eigenen Forschungen und persönlichen Anschauungen ruhten, überragte er bei weitem alle seine Zeitgenossen; er verband aber auch mit seiner tiefen Gelehrsamkeit eine so liebenswürdige oder tadelnswerthe Bescheidenheit, daß er nur schwer sich bewegen ließ, selbst als Baumeister zu wirken.

---

*) Papst Pius II. († 1464) hieß Eneo Silvio de' Piccolomini, weltberühmt unter diesem Namen; die Häuser, aus denen Päpste hervorgingen, stiegen damals fast alle.

Die wenigen Werke, die von ihm herrühren, meistens nur Bestandtheile größerer Bauten, nähern der ursprünglichen und reinen, demnach aber auch der hellenischen Schönheit sich so weit, wie dies zu jener Zeit sich nur immer erwarten ließ. Schon die Einzelnheiten, welche in Rom und Florenz ihm zugeschrieben werden, bleiben den Kunstkennern und Sachverständigen unvergeßliche Denkmäler. Am höchsten geschätzt wird darunter wohl die Façade des Palastes Rucellai in Florenz, die vielleicht auf gleicher Stufe mit Bauwerken aus der Zeit des Perikles steht. Nach seinen Zeichnungen wurde 1447 zu Rimini auf Befehl Sigismund Malatesta's die Kirche S. Francesco, die nur in den Anfängen und Grundlagen den gothischen Charakter behalten hat, weiter gebaut, so daß daraus ein Werk vom antiken Architekturcharakter entstand, welches in der ringsherumlaufenden Säulenhalle die peripterischen Tempel der Griechen, in der mit korinthischen Säulen verzierten Façade die Triumphbogen der Römer, namentlich denjenigen von Rimini selbst, nachahmte. Dem Markgrafen von Mantua, Ludwig von Gonzaga, hinterließ er noch die Risse, nach denen die Kirche der heil. Andreas und Sebastian zu Mantua meisterhaft erbaut ist. — Während nun so in Florenz und anderwärts in Mittelitalien dem regsten Streben einer Rückkehr zum Alten die allgemeinste Anerkennung zu Theil wurde, blieb man im Norden mehr oder weniger noch dem aus der jüngeren Vergangenheit Ueberlieferten treu, indem man fortfuhr, das germanische Wesen mit dem byzantinischen so zu verschmelzen, daß daraus ein eigenthümlicher, ein venetianischer Styl sich ergab, der den entschiedensten Gegensatz zu der Florentinischen Renaissance in sofern bildet, als eine luftige, leichte Heiterkeit, ein bisweilen selbst an das Mustvische erinnernder Formenreichthum, kurz, eine wohlthuendere Pracht, die dem Sinne des Adels, wie des Volkes, am meisten zusagte, mehr, als anderwärts in Italien, angestrebt wurde. Ziemlich viele Paläste aus jener Zeit, wie die Palazzi Pisani a S. Polo, Angarani, Dario, Vendramin Calergi, Contarini u. a., zumeist der Künstlerfamilie der Lombardi zugeschrieben, berechtigen in ihrer glänzenden Anmuth durchaus zu dem Prädicate des Reizenden, das dem venetianischen Style, dem man einigermaßen auch auf dem beherrschten Festlande sich anschloß, noch im folgenden Jahrhunderte eigen blieb. — Venedig und Mailand aber waren gemeiniglich in allen Dingen Nebenbuhler, wo nicht offene Feinde; sie gingen im Vergleich mit einander am liebsten ihre eigenen, ihre besonderen Wege, wenn sie nicht in erklärtem Kampfe mit einander begriffen waren. Nach furchtbaren heimischen Widerwärtigkeiten und heftigen inneren Erschütterungen (die Republik machte in wundersam kurzer Zeit Fiasco) übertrug Mailand am 26. Februar 1450 seine Herzogswürde dem Feldhauptmanne Grafen Francesco Sforza, dem Gemahle der Erbin des Hauses Visconti, einem kräftigen, gediegenen Charakter, der die Ordnung auf die Dauer wiederherzustellen suchte; die Kunst blühte nun von Neuem auf in der schwer heimgesuchten Lombardei, mochte immerhin den Drangsalen noch kein Ziel gesetzt sein. In der Periode der Sforzeschischen Dynastie entwickelte sich eins der größten Talente der Architektur, um den allerhöchsten Aufschwung zu nehmen, um dessen willen sein Name mit Flammenschrift in der Geschichte des Kirchenbaues, der Baukunst überhaupt, verzeichnet zu werden verdiente. Das Herzogthum Urbino ist das Vaterland, Monte Astrualdo ist höchst wahrscheinlich der Geburtsort des Baumeisters, den alle Welt unter dem Namen Bramante kennt; seine Mutter besaß in diesem Dorfe ein Gütchen, wo er 1444 geboren sein mag. Schon in seinem 20. Jahre verließ er als bewährter Architekt sein Vaterland, um in der Folge dem mächtigen Ludovico Moro*) zu Mailand am Hofe ein

*) Mailand's Geschichte wurde leider wieder eine Kette von Gräuelthaten. 1476 am 26. Decbr. ward Galeazzo Maria

höchst willkommener Gast zu werden. Vielerlei wurde ihm hier übertragen; Vielerlei nahm er in Angriff, führte aber nur Weniges ganz aus, darunter vorzüglich die Kirche S. Maria presso S. Satiro. Nichts aber verräth noch seine spätere Größe; es ist vielmehr noch immer der in Norditalien heimische anmuthsvolle, aber beinahe charakterlose Styl, an den auch er sich hielt. Der Sturz seines Gönners war für ihn, so wie für manchen anderen bedeutenden oder großen Mann, das Signal zur Flucht; er begab sich mit seinem ansehnlichen Erwerbe nach Rom, von da nach Neapel und Tivoli, wo er nun erst, in Muße lebend und meistens mit Ausmessen sich beschäftigend, dem Studium der alten Baudenkmäler sich widmete mit der Begeisterung, mit dem Fleiße eines Alberti, aber mit geringerem Erfolge für seinen Geist, mit größerem für das Leben. Demgemäß wurde er auf Empfehlung des Cardinals Oliviero Caraffa Unterbaumeister des Papstes Alexander; doch erst unter Julius II. fand er eine passende Gelegenheit, seinen Namen zu verewigen, nur daß er Anfangs gleich Anderen, was er auch vornahm, auf den fast immer ungestümen höheren Antrieb zu rasch beenden mußte, als daß er es hätte vollenden können, wie dies namentlich vom Palazzo S. Bigio und von dem Tempel im Kreuzgange zu S. Pietro a Montorio gilt. Sein bleibendes und in hohem Grade ehrendes Denkmal ist aber die weltberühmte St. Peterskirche, zu welcher er unter vielen Zeichnungen auch diejenige einreichte, zu der der Papst seine Zustimmung gab, so daß am 18. April 1506 der Grundstein gelegt wurde, an der Stelle unter der Kuppel, wo nun die heil. Veronica steht. Nach Bramante's Plane sollte über dem Grabe des Apostels Petrus auf dem Grundrisse eines griechischen Kreuzes in ansehnlicher Höhe sich eine mächtige Kuppel wölben zwischen einem Paar Glockenthürmen und eine von sechs Säulen getragene Halle an der Vorderseite zum Eingange führen. Des Papstes erklärte Absicht ist wenigstens in sofern vollständig erreicht worden, als an Schönheit und Erhabenheit, an Ideenreichthum, Glanz und Pracht kein Bau der Welt diesem gleichkommt; die Weltstadt der Christenheit besitzt seit drei Jahrhunderten in dieser St. Peterskirche, die übrigens nicht die erste urbis et orbis ist*), ein wundergleiches Denkmal der Baukunst, welches im Sinne der Renaissance, wenn auch nicht ganz im Sinne Bramante's, vollendet wurde**). [Wir geben auf Pl. 105 die äußere Ansicht des Riesenbaues und auf Pl. 106 die Darstellung eines Baldachins und eines Altars aus demselben.] Ungeachtet seines glühenden Eifers, der wenigstens von Julius immer noch angefeuert wurde, sah er das Gebäude nur wachsen bis zu dem Gesimse an den Bogen der vier Pfeiler. Seines größten Nachfolgers Urtheil über ihn ist vollgiltig: „Man kann nicht leugnen, daß Bramante ein eben so großer Architekt war, als irgend einer, der seit den Alten gelebt hat; er legte den Grund zu St. Peter nicht nach einem verwirrten, sondern nach einem klaren, bestimmten und lichtvollen Plane." So Michel Angelo. Uebrigens bereicherte Bramante auch die Technik mit glücklichen Erfindungen; nicht nur die Gypsgußwölbungen, sondern auch den Stuck wissen die Neueren erst seit seiner Zeit zu fertigen. Er ist († 11. März 1514) bestattet in der Grotta Vaticana zu St. Peter selbst, ein

zu S. Stefano ermordet; dessen Witwe Bona, die für ihren Sohn regieren sollte und wollte, wurde nach trübseligen Ränken 1480 im November verdrängt durch ihren äußerst arglistigen, aber ungemein tüchtigen Schwager Ludovico mit dem räthselhaften Beinamen Moro. Die Kunst hat diesem Regenten viel zu verdanken. Bramante beschäftigte sich erst in der Romagna, sodann in der Lombardei.

*) Des Papstes Pfarrkirche, die erste der Stadt und des Erdkreises, ist St. Johann im Lateran an der Stelle von Constantin des Großen Palaste.

**) Die deutsche Literatur hat ein großes Werk über Rom von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell, deren Namen für die Gediegenheit des Buches bürgen.

Mann, der sich und Anderen stets nicht nur durch den Reiz der Künste das Leben zu verschönern, sondern auch durch die angenehmste Laune das Gemüth aufzuheitern vermochte. Seine Richtung verfolgten außer dem Maler Raphael, welcher ungefähr fünf Jahr nach seinem Tode auch mit der Dombauleitung betraut war, nach ihm am meisten Baldassare Peruzzi (1481—1536), Antonio da Sangallo († 1546) und Piero Ligorio († 1580). Des Mittleren vorzüglichstes Werk ist der Palazzo Farnese zu Rom, entworfen und größtentheils ausgeführt im Florentinischen Style; in Betreff der Aenderungen aber, die er in Bramante's Rissen zur Peterskirche sich erlaubte, hat Michel Angelo gerichtet mit Wort und That; alle Sachverständigen stimmen demselben bei, in sofern größere Mannigfaltigkeit an sich noch nicht größere Schönheit ist. — In jener klassischen Zeit der bildenden Künste konnte Italien öfters sich rühmen, in einer Person mehr als einen Künstler, ja sogar einen großen Meister von mehr als einer Kunst zu besitzen. Auch die weltberühmten Maler Raphael Sanzio und Giulio Romano waren Architekten, die sich wohl auch Gebäude zu Denkmälern ihres Namens errichten konnten; niemals aber hat es an hoher Bedeutung in drei Künsten, an hervorstrahlender Wirksamkeit für alle drei ein Genie dem Michel Angelo da Buonarotti zuvorgethan, welcher, ein Sprößling der Grafen zu Canossa, auf dem Landschlosse Chiusi im Florentinischen (1474) geboren, unter liebevoller Ueberwachung des höchst edlen Lorenzo de' Medici († 1492) erzogen und zu den Künsten angeleitet, ohne Zweifel als eins der glänzendsten Gestirne, glücklicher Weise nicht bloß als ein schimmerndes und aufschreckendes Meteor († 1564) am Himmel der europäischen Cultur leuchtete. Allerdings ging es diesem großen Geiste, wie manchem ähnlichen, daß nämlich der von ihnen angegebene Ton falsch aufgefaßt oder gedeutet, die von ihnen eingeschlagene Richtung mißverstanden und auf Irrwege geleitet wurde, so daß nachher ihnen die Ausartungen in den Werken der Schüler beigemessen wurden. In Rom finden sich Bauwerke von ihm auf dem Capitol, so wie im Klosterhofe von S. Maria degl' Angeli, wo die Haltung des antiken Charakters eine durchaus würdige und edle ist. Sein bewundernswerthestes Meisterwerk daselbst aber ist die St. Peterskirche in ihren höheren Theilen, da er nach dem Tode da Sangallo's*) den Muth hatte, nach wesentlicher Umgestaltung von dessen ganzer Arbeit den Bauplan Bramante's wiederaufzunehmen, und die erstaunliche Kraft, den rücksichtslosen, drängenden Eifer, denselben bis zur Wölbung der himmlischen Kuppel, die gemäß seinem Entwurfe erst zehn Jahr nach seinem Tode vollendet wurde, in die Höhe zu führen. Unter Bramante's und Michel Angelo's Händen gedieh der Bau zum wahren Wunderwerke. War der große Angelo wirklich inmitten der Renaissance manchmal zu weit von der Antike abgewichen, indem er seinen eignen kühnen Ideen folgte, so hatte neben und nach ihm Giacomo Barozzio, genannt Vignola (1507—1573), das rühmliche Verdienst, wieder auf Alberti's und Bramante's Geleise einzulenken, nur daß bei ihm schon ein unangenehmer, trüber Schimmer von Handwerksmäßigkeit sich zeigte, wie dies weniger das Schloß Caprarola, als mancher seiner Paläste in Rom und anderwärts, darthun soll. — Um dieselbe Zeit verherrlichte Galeazzo Alessi aus Perugia (1500—1572), in Rom gebildet, das prachtvolle Genua durch seine schönen Bauwerke, unter denen außer vielen Palästen und Villen die Kirche Santa Maria da Carignano, so wie auch die Kathedrale [von welcher wir auf Pl. 107 eine innere Ansicht mittheilen], als ein rühmliches Denkmal seiner Thätigkeit gilt.

*) Von ihm rührt auch aus der Zeit Paul's III. die sogenannte Paulinische Capelle im Vatican her.

So fand die Renaissance in Italien immer mehr Eingang, immer mehr Verbreitung, am langsamsten noch ungeachtet vieler Bauunternehmungen in Oberitalien, wo theils das Geistreiche, theils auch das Barocke fortwährend Anhänger zählte, bis endlich der rechte Mann kam, von dem ein besserer Geist, ein edlerer Geschmack in die tonangebenden Kreise eingeführt wurde. Der Name Andrea Palladio's aus Vicenza (30. Nov. 1518 — 19. Aug. 1580) ist mit so strahlendem Ruhme geschmückt, daß an ihn sich ohne Frage ein Architekturkanon knüpft, der viele Jahrzehende hindurch gangbar und herrschend blieb. Woraus erklärt sich dies? Lediglich daraus, daß Palladio nicht nur ein geistvoller, sondern auch ein gelehrter Mann war, welcher mit gründlichem Verständnisse und eifrigem Fleiße dem Studium der Alten sich widmete, weshalb er nicht nur ein allerwärts begehrter Baumeister, sondern auch ein bewährter oder doch brauchbarer Lehrmeister der Baukunst wurde. Selten oder vielmehr niemals sonst hat ein Talent vom nüchternsten, gesündesten Verstande, wie Palladio, es dahin gebracht, weit und breit noch über ein Jahrhundert hinaus die Mode in den Palastbauunternehmungen wahrhaft gebieterisch zu bedingen. Sein Lehrbuch wirkte kräftig zusammen mit seinen zahlreichen Bauwerken und Rissen, um Regel und Richtschnur für die Dauer zu bestimmen. Der gelehrte Meister war kaum im Stande, den dringenden Ansprüchen, die von Städten und Privatpersonen an ihn gemacht wurden, Genüge zu leisten; vorzüglich in Vicenza, wo einst seine Eltern als ganz arme Leute lebten, beeiferte man sich, prächtige Denkmäler von ihm zu besitzen. In den Gegenden des Bachiglione und der Brenta finden sich deren die meisten, unter welchen wir das Teatro degli Olimpici zu Vicenza, San Giorgio Maggiore sammt dem Refectorium zu Venedig, den Palast Barbaro zu Mestre und die Villa Capra bei Padua hervorheben. Mochte aber immerhin Palladio bis zur Aefferei nachgeahmt werden, so ist doch nicht zu leugnen, daß Einzelnheiten bei ihm nicht fehlerfrei sind, wie denn vor Allem seiner dorischen Ordnung jetzt kein unbedingtes Lob mehr zuerkannt wird; dessen ungeachtet verdient er überall den größten Dank, wo er ein Erlöser vom ganz Abgeschmackten blieb. Fast immer und allenthalben hat das Reine und Echte in der Kunst das Schicksal gehabt, daß es nur einige Zeit befriedigte; daran ist weniger der ein solches verfolgende Styl schuld, als der ungeläuterte und unlautere Mensch, der vor Allem für seine Sinne einen Genuß erstrebt. So verdarb denn schon in Italien selbst das Eindrucksvolle und Wirkungsreiche, dem das Vergnügen zur Seite steht, mehr oder weniger die guten Richtungen der Renaissance. Stärkere oder schwächere Vorwürfe treffen in dieser Hinsicht die meisten Architekten des siebzehnten Jahrhunderts, in sofern sie für Pflicht hielten, dem der Ueppigkeit verfallenden oder sich zuneigenden Zeitgeiste zu huldigen, unter anderen schon einigermaßen Carlo Maderno (1556—1629) und Lorenzo Bernini (1598—1680). Durch den ersteren derselben erhielt die Peterskirche einen mit dem ursprünglichen Plane im entschiedensten Widerspruche stehenden Vorbau*) in einem dem Ganzen durchaus fremdartigen Langhause, dessen Façade jedoch noch eher ein übertriebenes Streben, Prunk und Schwulst fern zu halten, darzulegen scheint. Sein Nachfolger im Amte als Dombaumeister, der verrufene Bildhauer Bernini aus Neapel, bekam zuerst den Auftrag, an der Seite des Vordergebäudes die Glockenthürme zu vollenden; dazu indeß kam es nicht, weil der von Maderno gelegte Grund sich als zu schwach erwies, was leider nicht eher bemerkt wurde, als wie bereits der Einsturz drohte. Als Bernini's Denkmal von bleibendem Werthe hat

---

*) Die Nothwendigkeit, mehr Raum zu gewinnen, wirkte ohne Zweifel ein auf die damaligen Beschlüsse; es wurde dadurch aber auch das griechische Kreuz im Grundrisse gestört.

man die Colonnaden auf dem Platze vor St. Peter*) zu betrachten, welche den Eindruck einer mächtig ergreifenden und der ganzen wahrhaft erhabenen Anlage entsprechenden Großartigkeit hervorbringen, ohne im Einzelnen schon Spuren von Ausartung kund zu geben. Es war dies die würdigste Ausstattung, welche dem herrlichsten Kirchengebäude noch zu Theil werden konnte, nachdem bereits zu Maderno's Zeit am 18. November 1626 die Vollendung desselben mittelst der Weihe ausgesprochen worden war. Alles Uebrige aber, was Rom von Bernini an Baudenkmälern besitzt, wie schon das Tabernakel über der Gruft St. Petri, ferner die Scala Regia im Vatican, der Palazzo Barberini u. a., steht wegen der Launenhaftigkeit und Manieriertheit, wegen des kleinlichen Haschens nach Effect, in um so üblerem Rufe, als er, selbst ein Knecht des verderbten Zeitgeistes, alle Künstler Rom's knechtete, wie ein Tyrann. Nur wer, wie der Bildhauer Francesco Borromini (1599—1667), gleiche Macht mit gleichem Hasse verbindend, in der Abenteuerlichkeit und Fratzenhaftigkeit noch weiter ging, wo möglich so weit, daß jeglicher geraden Linie der Krieg erklärt wurde und das ungereimteste Schnörkelwesen mit allen ersinnlichen Curven seine Triumphe feierte, konnte neben einem Bernini noch sich halten; so sehr war auch in Rom der Adel angesteckt von der herrschenden Sucht, deren Denkmäler fast nirgends außer Oesterreich und ähnlichen nüchternen Ländern mit Mühe gesucht zu werden brauchen. Diese trübselige Krankheit aber brachte der Renaissance wieder den Tod, leider auch in Italien.

Wo möglich noch mehr, als die Architektur, empfand die Plastik in Italien die Einflüsse des Studiums der Antike. Man fühlte recht wohl, ja, man sah klar ein, daß man früher schon die Grenzen überschritten hätte in der Beseelung und Vergeistigung des Stoffes, dessen widerstrebende Natur die Bildhauer mindestens eben so beherrscht, wie sie sie zu beherrschen streben; es handelte sich vor Allem um die Richtigkeit der Formen, ehe man das wahrhaft Schöne ins Auge fassen konnte. So vereinigte sich denn das Studium der Natur mit dem der Antike, um erst die wahren Normen des Schönen aufzusuchen; der Archäologie gesellte nothwendiger Weise sich die Anatomie bei, um für das Schönste, was es auf der Erde giebt, für den schönen Menschenkörper erst die wahren Schönheitsgesetze aufzufinden und zu formeln. Es wirkte daher in Italien der große Michel Angelo nicht weniger, als in Deutschland der große Albrecht Dürer, dafür, dem gründlichsten anatomischen Studium, das nicht ohne genaue Anschauungen im Einzelnen betrieben werden konnte, unter den Künstlern Eingang zu verschaffen. Bei alle dem kommt es weniger darauf an, ob und wie in solchen Bestrebungen ein Einfluß von Toscana ausgegangen sei, der in anderen Gegenden zur Geltung gelangte; gewiß, daß dort die Plastik, wie es nur immer zur Zeit der Blüthe einer Kunst der Fall ist, lange Zeit hindurch Meister von größerer Bedeutung in Menge zählte, ohne daß der ruhige Entwickelungsgang, welcher nur ein allmäliges Heraustreten aus den Schranken des Gewohnten und Hergebrachten erzielte, sogleich im Anfange durch einen wirklich großen Geist unterbrochen wurde. Jacopo della Quercia, ein Sienese († um 1424), ist einer der ersten Künstler, bei denen vorzüglich in der Gewandbehandlung und Ausstattung der Figuren und Scenen das neue Streben, wenn auch noch leise, doch schon bestimmt genug sich ankündigt, wie zu Lucca und zu

*) Dieser allbekannte Platz hat eine Breite von 880 und eine Länge von 550 Fuß, die Façade des Langhauses eine Höhe von 150 und eine Breite von ungefähr 370 Fuß, die Kirche im Innern eine Länge von mehr als 620, das Querschiff 460 Fuß, die Kuppel vom Fußboden aus eine Höhe von 413 Fuß, die Spitze des Kreuzes erreicht die Höhe von 487 Fuß. Die Loggia über der Façade hat die hehrste Bestimmung, indem von dort aus dem Volke der neu erwählte Papst verkündet und nur bei den feierlichsten Gelegenheiten vom heiligen Vater der Segen ertheilt wird.

Bologna an Grabdenkmälern, Altären und Portalen sich zeigt. Sein Hauptwerk, die Brunnenverzierung der Fonte Gaja da Siena, der es leider an Schonung und Pflege fehlte, fand so viel Beifall, daß er davon den Namen Jacopo della Fonte erhielt. Namentlich in Bologna und in Siena behauptete sich einige Zeit die von ihm verfolgte Richtung. Besonders war Lorenzo di Pietro, mit dem Zunamen Vecchietta, aus Siena (1424 — 1482), ein glücklicher Nachahmer desselben; als eins der selbstständigsten und vortrefflichsten Werke von ihm gilt die Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze im Hospitale della Scala zu Siena. Wie einst das antike Etrurien, so wurde inzwischen auch das moderne Toscana berühmt im Erzgusse, und zwar durch einen eben so zartsinnigen und feinfühlenden, wie liebens- und achtenswürdigen Künstler, der anfänglich als Goldschmied*) seinen Broderwerb gesucht hatte, durch Lorenzo Ghiberti zu Florenz (1378 — 1455), welcher mit einflußreicher Kraft die moderne Kunst vorbereiten half, aber leider allmälig in der Formengestaltung des Relief's das Anmuthige darin suchte, daß er, wie man recht gut gesagt hat, geradezu „in Erz malte," sicherlich das malerische Element in der Gruppirung und Scenirung später von ihm auf Kosten der schärferen Ausprägung vor Allem ins Auge gefaßt wurde. Schon im J. 1401 errang er über Jacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi u. A. einen Preis; das in den Uffizien zu Florenz bewahrte Bronzerelief, Isaak's Opferung, ist das Werk, welches aus diesem Wettstreite hervorging. Dem Sieger wurde die Anfertigung der Erzthüren am Seitenportale des Florentiner Baptisteriums übertragen, welche (1402 — 1424) vor Allem seinen Ruhm verewigt haben: zwanzig Darstellungen aus dem neuen Testamente, nebst den Propheten und Evangelisten machen den Inhalt dieses Werkes aus, das ihm noch Zeit genug übrig ließ, um inzwischen auch die Bronzestatuen an der Kirche Orsanmichele zu Florenz, Johannes den Täufer (1414), Matthäus (1422) und Stephanus, aufstellen zu können. Durch alles dieses war sein Ansehen so fest begründet, daß schon 1424 die Thüren für das Hauptportal jener Taufkirche auch seiner Hand anvertraut wurden; die alttestamentlichen Hauptgegenstände derselben vertheilen sich auf zehn Felder; hier entwickelte er sich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, indem er nun, unabhängig von aller Ueberlieferung, auch von dem älteren Pisano, mit voller Freiheit seines genialen Geistes bis an sein Lebensende das Werk fast ganz zu Stande brachte, welches die höchste Bewunderung selbst eines Michel Angelo hervorrief. — Noch einen bedeutenden Schritt weiter vor ging in der eingeschlagenen Richtung Donato di Betto Bardi (Donatello) in der Zeit von 1383 bis 1466. Dieser Künstler hatte es mehr, als irgend einer vor und neben ihm, darauf abgesehen, vor Allem der sinnlichen Seite der Menschennatur bis zu der leidenschaftlichen Erregung derselben, auch an heiligen Personen und Scenen, ihr Recht widerfahren zu lassen, ein Dichten und Trachten, bei dem er vorzugsweise die Natur und die Antike als Vorbilder betrachten mußte; daher war seine schöpferische Thätigkeit von um so größerem Einflusse, je ergiebiger sie bei seinem erstaunlichen Fleiße sich erwies, und je mehr die lebendigere Bewegung südlichen Völkern nach dem Sinne ist. Seine zahlreichen Werke sind theils Reliefs, theils Statuen in Marmor oder Bronze, wozu noch die heil. Magdalena aus Holz, anatomisch besonders werthvoll, in der Taufcapelle S. Giovanni zu Florenz gerechnet werden muß. Seine Reliefs finden sich in Florenz, Prato und Padua; namentlich besitzt S. Antonio zu Padua eine gute Anzahl von seinen besseren derartigen Arbeiten, nächstdem S. Lorenzo zu Florenz. Seine

*) Die Prachtliebe hatte es mit sich gebracht, daß diese Kunst sich in Italien zu einem hohen Flor aufschwang.

vorzüglichsten Statuen von Aposteln und Heiligen sind in Florenz; vor S. Antonio in Padua aber steht seine einzige Reiterbildsäule, der Gattamelata von Bronze. Von nachhaltigerer Kraft war seine Wirksamkeit nirgends, als in Padua. — Abgesehen von den höchst schätzbaren Werken Donatello's, ist noch der Umstand von großer Bedeutung, daß zu seiner Zeit kein Meister einen stärkeren Anhang unter den jüngeren Kunstgenossen hatte, als er, so daß durch seine sogenannten Schüler Italien mit Bildwerken wahrhaft bereichert wurde, ohne daß einer derselben ihn zu übertreffen vermochte. Schon die Verfertiger der Bronzethüren zu St. Peter in Rom, sein Bruder Simone und Antonio Filarete, bildeten sich nach ihm. Am meisten aber zeichnete in dieser Richtung sich aus Andrea Verocchio aus Florenz (1432—1488), der durch ein tieferes Naturstudium auf einen Naturalismus geführt wurde, welcher oft, wie bei den niederländischen Malern, jedes idealen Reizes sich entäußerte. Venedig besitzt von ihm die vor der Kirche S. Giovanni e Paolo stehende Reiterbildsäule Bartolommeo Colleoni's; außerdem bewahrt viele Werke von ihm, Reliefs, Bronzen und Statuen, Florenz, unter anderen die Gruppe: „Christus und Thomas" zu Orsanmichele und die Statue: „David" im Museum. Eben da befindet sich auch der Johannes, eine kleine Statue, von dem Baumeister Michelozzo Michelozzi, welche dessen plastische Geschicklichkeit, seine zarte Behandlung des Materials, am besten beweisen mag. — Unter denjenigen Bildhauern, die sich fernerhin an Donatello anschlossen, stehen wohl allen voran Antonio und Bernardo Rosselini, bei denen, und zwar beim ersteren vorzüglich, die Formen schon eine sanfte, reizende Weichheit zeigen, wie sie nicht einmal in der Zeit der höheren Mustergiltigkeit immer sich trifft. Außer mehreren köstlichen Reliefs ist am berühmtesten das Grabdenkmal des jugendlichen Cardinals Jakob von Portugal zu S. Miniato (1466) von Antonio. Mit dem Herabsinken zur fruchtbaren, aber handwerksmäßigen Fertigkeit ist leicht jede Schule bedroht, nachdem einmal die bloß äußerlichen Schwierigkeiten gründlich überwunden sind; wie nahe diese Gefahr der toscanischen schon damals stand, dürfte vor allen der überaus fleißige Mino da Fiesole († in Florenz wohl 1486) mit seinen Schülern darthun. Ihre Werke schmücken gar manche Kirche zu Florenz, zu Prato, zu Fiesole und zu Rom; namentlich ist es zu Fiesole das Grabdenkmal Lionardo Salutati's, zu Rom bei St. Peter das des Papstes Paul II., was man als vorzüglichere Werke des Meisters bezeichnen kann. — Außer der toscanischen Bildhauerschule, die ohne Zweifel den größten Einfluß erlangte, in sofern es galt, an der Hand der Natur durch das Studium der Antike die moderne Richtung bestimmt herauszubilden, zogen schon zu jener Zeit auch in Neapel, in Venedig und in der Lombardei der Plastiker so viele die Aufmerksamkeit der Gebildeten auf sich, daß man auch ihre eigenthümlichen Bestrebungen mit dem Ausdrucke besonderer Schulen bezeichnen möchte. In Neapel wird der langsame Fortschritt vom Alten zum Neuen, vom Befangenen und Beschränkten zum Lebensfrischen und höchst Anmuthigen recht augenfällig, wenn man das Grabmal des Königs Ladislaus († 6. Aug. 1414) zu S. Giovanni a Carbonara, eins der Werke des tüchtigen Meisters Andrea Ciccione, mit denen von Angelo Aniello Fiore († gegen 1500) zu S. Domenico maggiore in Vergleichung zieht. — In Venedig sind für dies Jahrhundert noch immer vorzügliche Werke, besonders Bronzereliefs von ausgezeichnetem Werthe, vorhanden, mit welchen sich auf ganz zuverlässige Weise keine Künstlernamen verbinden lassen. Aus diesem Kreise der Anonymen treten heraus allein Antonio Rizzo aus Verona mit den Statuen von Adam und Eva im Hofe des Dogenpalazzo, und Antonio Dentone mit dem vor der heil. Helena knieenden Vittore Capello zu S. Giovanni e Paolo. — Der Charakter des Lieblichen und ange-

nehm Kindlichen, der hier schon nicht zu verkennen ist, übt seinen Reiz auch aus in dem reichen Schatze von Bildwerken, womit die vielgepriesene Façade, so wie die Kirche der Certosa zu Pavia im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert geschmückt worden ist, ohne daß die Meister danach getrachtet haben, mit ihren Werken zugleich ihre Namen auf die Nachwelt zu bringen. Es fehlt uns übrigens auch nicht an Anekdoten, aus denen wir schließen dürfen, daß manche der gefeierten Meister noch nicht über den niederen Bürgerstand sich zu erheben strebten. Das Gewerbe blühte damals in Italien, wie in Deutschland, wunderbar; man machte eine Erfindung nach der anderen, manche ganz neu, andere von Neuem, letztere lediglich durch das Studium der Alten. Noch dazu geschieht es sehr leicht, daß der Kunst in deren Blüthezeit bald diese, bald jene Art gewerblicher Thätigkeit sich anschließt, die auf eine höhere Veredelung und Verwerthung von Naturgütern abzielt, während sie zugleich einem reineren und schöneren Interesse löblicher Gefühle und Gesinnungen freundlich entgegenkommt. So wurde im Laufe des funfzehnten Jahrhunderts die alte Kunst der Medailleurs, des Prägens von Schau- und Denkmünzen, wieder aufgenommen und schon zu einer ganz befriedigenden Höhe ausgebildet. Erwarb der Veronesische Maler Vittore Pisano sich das Verdienst der Wiedererweckung dieser Kunst, da er seit 1429 zwei Jahrzehende hindurch lediglich sich damit befaßt zu haben scheint, so kam nachher dieser Erwerbszweig in der Schule Donatello's, ferner zu Ferrara, zu Parma, zu Mantua, ganz vorzüglich aber zu Venedig erst recht in Flor. Ein ähnlicher speculativer Kopf fand sich auch frühzeitig unter den Bildhauern zu Florenz, indem ein solcher die Bereitung von glasirten Thonarbeiten mit größerem Eifer, als seine Kunst, trieb. Für den Erfinder gilt nämlich Luca della Robbia (1400—1480), ein Schüler Ghiberti's, dessen Reliefs an der Orgel und dessen bronzene Thüren in der Sacristei des Doms schon allein hinreichen würden, seinen Namen in Ehren zu halten, dessen Ruhm aber weithin sich verbreitete durch seine Terracotten, welche in und von seiner Familie gleichsam fabrikmäßig gefertigt wurden. Dies allein machte den Namen Robbia in der vornehmen Welt bekannter, als dies wohl geschehen sein würde durch ein Kunstwerk, das ihn Jahrzehende lang beschäftigt hätte.

In Italien geschah es nun, daß nach den ruhmvollen Versuchen und Bemühungen des funfzehnten Jahrhunderts, gehoben von kunstsinnigen Päpsten und Fürsten, so wie gefördert durch eine nicht nur höhere, sondern auch freiere Weltanschauung, die plastischen Künste einen Aufschwung nahmen, der zunächst ihre erste klassische Ausbildung in der christlichen Zeit, sodann aber ein bis auf unsere Tage herabreichendes, wenn nicht gleichmäßiges, so doch stets regsames, manchmal äußerst schwungvolles Leben nach sich zog. Florenz, noch ganz entschieden im Vordergrunde, schritt in der Weckung von Talenten, in der Erziehung von Genies, in der Hervorbringung ausgezeichneter Werke mit einer siegreichen Kraft vor, welche man vor Allem der ferngesunden Tüchtigkeit und tief innerlichen Frömmigkeit des von einer schönen Natur umgebenen Volkes, sodann aber auch der Gunst des Reichthumes und seiner ersten Inhaber, besonders des Fürstenhauses beimessen muß; was insonderheit der edle, für alles Schöne und Gute begeisterte, fein gebildete Lorenzo für die Kunst gethan hat, das wurde nur überboten durch die lebendige, eifrige Theilnahme der beiden größten Kunstgönner unter den Päpsten. Der Entwickelungsgang Italiens, der Lauf der Welt brachte es mit sich, daß Florenz, daß Rom nebst all' den übrigen kleineren Fürstensitzen zu einer Höhe der Bildung emporstieg, die man wohl eine schwindelnde nennen konnte; es wirkte aber auch die Haupttriebfeder, ohne die auf keinem Gebiete des Könnens und Wissens Großes und Herrliches zu leisten ist, es wirkte die allgemeine Begeisterung mit einer Macht, wie nie vorher, noch nachher, bis es räthlich schien,

die Geister mehr im Zaume zu halten. Kurz unter den günstigsten Umständen, wenn auch nicht eben in den ruhigsten Verhältnissen, erhoben sich die Bildner- und die Malerkunst auf einen Höhepunkt, der in manchen Beziehungen vielleicht später wieder erreicht, im Allgemeinen aber noch nie überstiegen worden ist. Die drei Meister, welche der modernen Plastik in immer höherer Steigerung den Stempel der Mustergiltigkeit aufgeprägt haben, sind Giovanni Francesco Rustici, Andrea Contucci (Sansovino) und Michel Angelo Buonarotti, unter denen der letzte, der Beethoven aller bildenden Künste, mit einer zu allen Zeiten unerhörten Tiefe des Geistes und Kühnheit der Phantasie, seinen Schöpfungen auch stets den Hauch des Genius zu verleihen wußte. Die Meisterhaftigkeit hoher Vollendung, welche Ghiberti und Donatello noch vergebens zu erstreben suchten, trat dem bewundernden Blicke zuerst entgegen in dem zwischen einem Pharisäer und einem Leviten predigenden Johannes dem Täufer, einer Gruppe von Bronzestatuen über der nördlichen Thüre der Taufkirche zu Florenz, einem ausgezeichneten Werke, welches ganz allein Andrea Verocchio's Schüler Rustici*) verdankt wird. Welche Ansprüche immer der Kunstkenner in äußerer oder innerer Beziehung machen möge, hier findet er, wenn auch noch nicht im höchsten Grade der Ausbildung, schon Alles vereinigt: die Figuren, sauber und sicher behandelt, haben Charakter, zeigen Bewegung, entfalten Geist und Leben, wie es eben die gegenseitigen Beziehungen erheischen. Mit Meisterwerken der Art sollten fortan die Hauptkirchen Italiens sich schmücken. Eben so schon des höchsten Ruhmes würdig ist die Marmorgruppe der heiligen Anna und Maria mit dem Kinde zu S. Agostino in Rom von dem Sansovino († 1529), eine Schöpfung voll liebreicher Milde und hoher Würde im Ausdrucke, voll eines Zaubers der edelsten Art, gegenüber welchem jeglicher Tadel verstummt; zu S. Maria del Popolo sind noch andere Werke, besonders zwei Grabdenkmäler, von derselben Meisterhand. Das Erhabenste indeß, was diese ins Dasein gerufen hat, ist die Taufe Christi über dem Haupteingange der Taufkirche zu Florenz, das Umfangreichste aber, was sie entwarf, der Bilderschmuck für die Casa santa zu Loretto. Des Meisters Ruf verbreitete sich bis in weite Ferne; er lebte neun Jahre in Lissabon. Nur einem Genie mochte es gelingen, noch viel Höheres hervorzubringen. Wäre Michel Angelo nur Baumeister, oder nur Bildhauer, oder nur Maler gewesen, er würde ohne Zweifel Bewunderung verdienen, wenn er auch weiter keine Werke hinterlassen hätte, als die wir von ihm in jeder der bildenden Künste haben; er war aber Baumeister, Bildhauer und Maler in fast gleich hoher Vollendung. Welch' ein Geist! Und Italien hatte damals zu gleicher Zeit dreier solcher Geister sich zu rühmen; welch' ein Bildungsstand! welch' eine Zeit! Die Zeit Leo's X. war für Italien, für Europa eine Epoche, die man nur mit der griechischen eines Perikles und mit der römischen eines Augustus vergleichen darf; ja, in Betreff der Künste stand sie, abgesehen vom christlichen Charakter, beinahe noch höher, als jeder dieser Zeitpunkte, oder wenigstens nicht tiefer, mochte es mit dem politischen Zustande der Halbinsel auch noch so schlecht-bestellt sein. Sicherer noch, als den Zirkel und den Pinsel, handhabte der dreimal große Michel Angelo den Meißel. Der Marmor erfüllte sich unter seiner Hand mit Leben, mit Geist, mit Seele, mit Ideen; er lieh aber seinen Wundergestaltungen das Gepräge einer Größe und Erhabenheit, das kaum eine Nachahmung vertrug, er rückte sie auf einen geistigen Standpunkt empor, gegenüber dem alles Nachbilden sogleich in ein Nachäffen umschlagen konnte, es müßte denn sein, daß der Schüler nicht minder groß wäre, als der Meister. Die Werke aus der Jugendzeit, vor

---

*) Nach Manchen soll der Entwurf von Leonardo da Vinci herrühren.

allen der Engel zu S. Domenico in Bologna am Denkmale des Heiligen und Maria mit dem heil. Leichname Christi auf dem Schooße zu St. Petri in Rom, athmen noch den Geist der Gefühlsinnigkeit und Gemüthstiefe, der nie ohne sittliche Anmuth zur Erscheinung kommt; auf dieselbe Entwickelungsstufe seines Genies, wo die Empfindung noch die Ideen in ihm beherrschte, sind sein Bacchus und sein David in Florenz zu setzen. Erkannt und anerkannt wurde die Größe dieses Geistes, an der rechten Stelle erfaßt wurde derselbe erst vom Papste Julius, als dieser sogleich nach dem Regierungsantritte sich ein Grabdenkmal bei ihm bestellte, welchem kein zweites an Großartigkeit gleichkäme. Dieser Plan des Papstes blieb sodann ein bloßer Wunsch; daß Michel Angelo nun in Rom lebte und wirkte, war zunächst die einzige Folge jener Idee, einer von denen, wie ihrer bei Julius nicht wenige kamen und wieder gingen; erst 1545 war dieselbe in kleinerem Maßstabe zur Ausführung gebracht. Zu S. Pietro ad Vincula aufgestellt, enthält das Denkmal aber allein den Moses nebst der Lea und der Rahel in einer alles Uebrige, das von Schülern gearbeitet ist, weit überragenden inneren Größe von des Meisters Hand selbst. Früher schon, zur Zeit Clemens' VII., eines Mediceers, kam das von Leo X. bestellte Grabdenkmal für Giuliano (1470—1516) und Lorenzo (1492—1519) de' Medici, dessen Bruder und Neffen, mit Portraitstatuen in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz zu Stande; hier an der Grabstätte der gefeierten Medici, einem Sammelplatze kostbarer Kunstwerke, ist das Höchste erzielt, was Michel Angelo's Meißel gegeben war, zumal auch in Bezug auf das Nackte, welches besonders an vier allegorischen Figuren veranschaulicht ist. Nächstdem ist der größten Bewunderung würdig der auferstandene Christus in S. Maria sopra Minerva zu Rom. Ueberhaupt ziehen seine plastischen Werke in ihrer ausgezeichneten Vollendung oder Bedeutung ein um so lebhafteres Interesse auf sich, je weniger Zeit er fand, der Bildhauerkunst sich zu widmen. Mit welcher Strenge des Urtheils man auch solchen Schöpfungen entgegentreten und zumal den Vorwurf, daß hier und da Effecthascherei und Manieriertheit sich kund gäbe, immer von Neuem begründen möchte, müßte man doch wohl zugeben, daß für jene Zeit kaum ein Größerer, der dies Genie hätte überflügeln können, zu erwarten war. Mußte doch selbst sein eifrigster Nebenbuhler, Baccio Bandinelli aus Florenz (1487—1559), der Schöpfer der Figuren im Domchore seiner Vaterstadt, unwillkürlich dem innerlich gebieterischen Einflusse seines Gegners sich fügen. — Am bedeutendsten ist nach Michel Angelo der Florentiner Benvenuto Cellini (1500—1572), ein berühmter Meister als Goldschmied und Juwelier, so wie in allen verwandten Künsten, und ein in Betreff seiner Schicksale sehr interessanter Mensch*), 1537 von Franz I. nach Frankreich berufen. Seine Werke, eben so verschiedenartig, wie bewundernswürdig, waren leider zum guten Theil aus den für ihre Erhaltung bedenklichsten Metallen gefertigt; im Museum zu Paris findet sich von ihm das zarte Bronzerelief: „die Nymphe von Fontainebleau," in der Georgenhalle zu Windsor der Ritterschild, zu Florenz in der Loggia de' Lanza die Bronzestatue des Perseus, und im Museum die Bronzebüste des Herzogs Cosimo I., Denkmäler, deren Reiz und Werth der abenteuernde Wundermann durch seine Autobiographie über die Maßen zu erhöhen gewußt hat. Allmälig artete leider Michel Angelo's Weise in offenbare Manier aus, da Viele nach ihm sich richteten und bildeten, ohne ihn vollkommen zu verstehen, ohne seine Ideen mit ihrem Geiste zu durchdringen. Alle seine Nachfolger

*) Er rühmt sich u. a. in seiner Selbstbiographie, den Herzog Karl von Bourbon bei der Belagerung Roms durch denselben (1527) erschossen zu haben.

von Guglielmo della Porta an bis zu Giovanni da Bologna (1524—1608) sind, wie viel sie auch arbeiteten, im Vergleich mit ihm nur Kleinmeister: das ist der Fluch der Genialität, daß sie mehr unverständige, befangene Schwärmer, als wahrhaft begeisterte und besonnene Verehrer, in ihrem Gefolge hat. In der That war es auf lange Zeit nach Michel Angelo um die Bildhauerei geschehen. — Nebenher gingen indessen die übrigen Schulen zumeist ihren eigenen Weg. Ziemlich hoch zu stellen ist die Neapolitanische. Giovanni da Nola, genannt il Merliano (1478—1559), Schüler Fiore's, Domenico d'Auria und Girolamo di Santacroce (1502—1537) folgten einander, wie Schüler den Lehrern, und zwar so, daß des letzteren Werke, wie z. B. der heil. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto, diejenigen der Vorgänger nicht nur an Adel und Hoheit, sondern auch an Anmuth und Lieblichkeit einer echten Schönheit übertrafen. In Venedig behaupteten das Feld die Lombardi neben Andrea Riccio aus Padua (1480—1532). Ihre meisten Werke sind in Venedig, einige wenige in Padua zu finden, besonders imponirende Grabdenkmäler. Den größten inneren Werth aber hat der Bronze-Altar der Capelle Zeno in S. Marco (1505—1515) von Pietro und Antonio Lombardi, dem Vater und dem Sohne, wo der Einfluß der Antike am wenigsten der Freiheit des eigenen Geistes hemmend entgegen getreten ist. Vorzüglich die hier zwischen Johannes dem Täufer und Petrus sitzende Madonna braucht für diese frühe Zeit an Anmuth und Holdseligkeit keinen Wettstreit zu scheuen; in solchem Maße hat sie die künstlerische Weihe empfangen. An diese Familie reiht sich als ein sehr hervorragender Meister noch an Alfonso Cittadella. In der Folge aber wurde durch Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570) mit des Sansovino und Michel Angelo's Geiste auch Venedig beglückt, dem nach Tatti, von welchem Kirchen zu Venedig und zu Padua, namentlich S. Marco, manchen wahrhaft schönen Schmuck erhielten, in Norditalien kaum ein besseres Schicksal widerfuhr, als in Mittelitalien. In der Lombardei, wo noch lange die Certosa in ihrer erstaunlichen Pracht den Künstlern Beschäftigung gab, hatte einer derselben, Namens Marco Agrate, den Muth, den Apostel Bartholomäus als geschundenen Märtyrer in Mailand's Dome aufzustellen, was allerdings schwerlich ein Praxiteles unternommen hätte. Wo die Kannibalenkünste ihren Anfang nehmen, ziehen die Musen sich zurück mit einem Grauen, neben dem weder ein Wohlgefallen, noch ein Genuß bestehen kann. Wahrscheinlich ist nie ein Künstler weiter gegangen in der Erregung des Affects, als Agrate. Galt es nun, derartige Wünsche zu befriedigen, so war es freilich wohl besser, als Gemmenschneider und Medailleurs sich auszuzeichnen, und als solche thaten damals Lombarden, wie Belli von Vicenza († 1546), Giovanni Bernardi da Castel Bolognese († 1555), Caraglio († 1570), Matteo del Naffaro u. v. A., neben N. Cavallerino von Modena und Benvenuto Cellini es allen anderen Nationen zuvor, wetteifernd mit den Alten, ja, sie überbietend. Der Luxus edler, wie unedler Art stand in voller Blüthe.

Müssen wir nach dem Bisherigen auch zugestehen, daß in der Architektur und Plastik die Alten für alle Zeiten Vorbilder und Muster bleiben werden, so wird doch Niemand den Neueren das Verdienst streitig machen wollen, die Malerei, für die keine Anschauungen von Bedeutung aus dem Alterthume vorlagen, bis zu dem ihrer Entwickelungsfähigkeit gemäßen möglichst hohen Standpunkte der Gegenwart frei emporgehoben zu haben; denn das Studium der Alten erlangte im Allgemeinen nur einen mittelbaren Einfluß auf die Ausbildung dieser Kunst. Es war demnach vorzugsweise das Naturstudium, welches auf ihren ersten Entwickelungsstufen derselben sich beigesellen mußte; das Arbeiten nach der Natur, welches zum

wahren Copiren, vor Allem vom Menschenkörper und seinen gewohnten Hüllen sich gestalten mußte, so daß in der Folge bei wissenschaftlicher, gründlicher Auffassung der Sache für das Nackte die Anatomie eine nothwendige Kenntniß wurde, war die Aufgabe, der die Maler in Italien, wie in den Niederlanden und in Deutschland, oblagen mit dem größten Eifer. Dies kostete aber gewiß lange einen lebhaften Kampf der Selbstüberwindung, einen Kampf wider Herkömmlichkeiten oder Ueberlieferungen, wider gegebene Verhältnisse, die Berücksichtigung erheischten. Im vierzehnten Jahrhundert stand es mit der Malerei im Abendlande nicht anders, nicht besser, als heute noch im Kreise der morgenländischen Kirche; mit dem darzustellenden heiligen Gegenstande (und die Malerei war ja doch fast bloß eine kirchliche) war nach streng kirchlicher Auffassung in den meisten Fällen zugleich die Figur in all' ihren Formen und Farben sammt der Gewandung vorgeschrieben, so daß eine Abweichung unbedingt nicht gestattet wurde. In solchen Fesseln konnte und kann keine Kunst gedeihen; sie waren jedenfalls abzuschütteln, damit man zunächst die Natur als Lehrerin erwählen könnte. Der Sieg, den die Kunst in Italien und in den Niederlanden schon während des funfzehnten Jahrhunderts in Bezug auf die Momente errang, war der vollkommenste, der sich denken und wünschen ließ. Andere Hindernisse und Hemmnisse, die zu beseitigen waren, lagen in den äußeren Kunstmitteln und ihrer Benutzung, im technischen Elemente. Vor Allem sind, um von der Glasmalerei zu schweigen, die Wand- und die Tafelgemälde zu unterscheiden, die früher allein erzeugt wurden, bis dazu noch die Deckengemälde mit ihren Verkürzungen kamen. Die Wand- und Deckengemälde sind entweder auf's Trockene (a secco), oder auf's Frische (a fresco) aufzutragen. In jenem Falle ließ man den für eine ganze Darstellung nöthigen Grund sammt der Kalktünche gehörig austrocknen, worauf man ihm mittelst einer Mischung von Eigelb und Feigenmilch (tempera) die wünschenswerthe Haltbarkeit und Dauerhaftigkeit verlieh; die Farben kräftigte man ebenfalls mit dieser Tempera, oder nur mit Eigelb, oder nach Branchi wohl auch mit Leim und Vergoldergyps. Anders verfuhr und verfährt man a fresco: hierbei wird die Wand oder die Decke mittelst Berappens und eines Mörtels von $^2/_3$ Sand und $^1/_3$ Kalk dem Maler immer nur so weit vorbereitet, als er sie in einem Zuge des Arbeitens ganz und gar bis zur letzten Vollendung benutzen kann, und das Stück ohne die Möglichkeit eines Aus- und Nachbesserns auf den durch Anfeuchten frisch erhaltenen Kalk Zoll für Zoll zu Stande gebracht*). Es währte lange, bis Michel Angelo dies Verfahren als das schönste und männlichste jeder anderen Weise vorziehen konnte; Ernst Förster glaubt, daß die Frescomalerei erst in der Giotto'schen Schule gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts wieder aufgekommen sei, Giotto selbst bis um 1350 nur a secco gemalt habe. In der Folge verband dieselbe Schule Beides, untermalte a fresco, trug die Tempera auf und führte das Ganze a secco aus. Tafelbilder wurden ebenfalls nur a tempera lediglich mit Wasserfarben gearbeitet; es ist das glänzende Verdienst der Familie van Eyck in den Niederlanden, die Oelmalerei mit all' ihren Vorzügen erfunden, oder doch derselben allgemein Eingang verschafft zu haben Eben so ist ausgemacht, daß zu jener Zeit anstatt der Paletten noch Töpfchen im Gebrauche waren.

Gehen wir nun zu den einzelnen Florenzer Meistern über, so treten uns vor allen zwei entgegen, durch welche die moderne Malerei im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts weiter entwickelt wurde, nämlich Paolo Uccello und Masolino da Panicale, von denen zu Florenz selbst Wandgemälde

---

*) Der chemische Proceß zwischen Farbe und Kalk geht unter den Händen vor sich; derselbe gestattet durchaus nur eine Zerstörung im Falle des Verderbens.

erhalten sind. Wesentliche Fortschritte haben wir sodann Masaccio, einem Schüler Masolino's (1402—1443), zuzuschreiben, der aller Wahrscheinlichkeit nach vollends die Fresco-Malerei ausgebildet haben dürfte. Zu S. Maria del Carmine in Florenz gehören von ihm herrührende Wandgemälde, die Vertreibung aus Eden, Petrus nach Matth. 17, 26, ferner als Täufer, als Prediger und als Wunderthäter, zur Ergänzung von Arbeiten seines Meisters in demselben Raume, der glücklicher Weise aus einem Brande 1771 gerettet worden ist. Was er nicht zu Stande brachte, führte Fra Filippo Lippi (1412—1469) aus; außerdem sind von diesem in den Domen zu Prato und zu Spoleto mehrere Fresken, in Florenz und in Berlin viele Altarbilder noch vorhanden. Diese beiden Meister, denen selbst Raphael seine Bewunderung nicht versagte, trachteten vor Allem nach Naturwahrheit, ohne selbst manchmal den Widerspruch zu fühlen, in den das Heilige inmitten der gemeinen Wirklichkeit durch sie gestellt war; was sie als Realisten in allen äußerlichen, in allen körperlichen Dingen geleistet haben, das liefert den augenscheinlichen Beweis, daß sie wohl einsahen, was ihrer Kunst zunächst Noth thäte. In ihre Fußtapfen traten vorzüglich Alessandro Filipepi (Sandro Botticelli*), des letzteren Schüler (1427—1515), und Filippo Lippi's Sohn Filippino Lippi, Filipepi's Schüler (1460—1505). Von jenem giebt es Fresken in der Sixtinischen Capelle, und Altartafeln zu Florenz, zu Dresden und anderwärts in Galerien. Er riß sich gänzlich los vom Idealen und gab sich völlig der Natur hin, wurde sonach allmälig ein vollendeter Realist und Naturalist von auffallender Nüchternheit. Anmuth und Würde, welche durch ihn verloren zu gehen drohten, kehrten schon wieder in den Werken des jüngeren Lippi, Fresken in Florenz und in Rom außer ziemlich vielen Tafelbildern, nur daß im Laufe seines Lebens später eher Rück-, als Fortschritte sich bemerken ließen. Inzwischen lebte auch Fra Giovanni da Fiesole noch fort in Cosimo Roselli und in Benozzo Gozzoli, nur daß auch sie mit Masaccio's Richtung nach und nach sich aussöhnten; außer manchen Tafelbildern sind es ziemlich viele Fresken, welche ihre künstlerische und persönliche Liebenswürdigkeit darthun können. Mittelitalien (namentlich Florenz und Rom, Montefalco und S. Gimigagno) ist im Besitz der reichen Hinterlassenschaft ihrer übereinstimmenden Thätigkeit, welcher der letztere von 1469 bis 1485 in der Nordwand des Campo santo zu Pisa die Krone aufsetzte in der heil. Geschichte von Noah bis David, wovon Kugler folgendermaßen urtheilt: „In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen . . . Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, so wie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie." In äußerlicher Beziehung wurde sodann der Wandmalerei a fresco die höchste Vollendung zu Theil durch Domenico Ghirlandajo (1451—1495), der von Alessio Baldovinetti gebildet worden war; damit arbeitete er ohne Zweifel wesentlich dem großen Michel Angelo vor, welcher in Betreff der Kunstmittel kaum noch Schwierigkeiten zu überwinden hatte. Ueberdies hat es den Anschein, als ob der Einfluß der flandrischen Schule, deren Werke bereits in Italien Anerkennung fanden, in manchen Einzelnheiten bei ihm sich verspüren ließe; gewiß, daß der Verkehr mit Flandern schon lebhaft genug unterhalten wurde. Ghirlandajo's Fresken in der Sixtinischen Capelle, sowie in mehreren Kirchen von Florenz**) sind jedenfalls den ausgezeichnetsten Werken beizuzählen, die in diesem Genre nicht nur aus jener Zeit, sondern über-

*) Namensveränderungen waren unter Gelehrten und Künstlern zu jener Zeit ganz gewöhnlich, zumal bei geringerer Herkunft. Gelehrte latinisirten oder gräcisirten ihre Namen; und die Maler sind öfters bekannter durch ihre Vor-, Bei- oder Schul-, als durch ihre Familien-Namen.

**) Sie behandeln das Leben der heil. Petrus und Andreas, Mariä und Johannis, endlich auch des heil. Franciscus.

haupt vorhanden sind; sie tragen alle das Gepräge hoher Vollendung an sich, bei weitem mehr, als seine Tafelbilder. Seine berühmte Schule, die besonders auch Brüder und andere Verwandte in ihrer Mitte hatte, unterstützte ihn auf das fleißigste und kräftigste. Die plastische Seite der Malerei, die äußerliche Formengestaltung vervollkommneten damals besonders die Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajolo als Maler, so wie nach ihnen des ersteren Schüler Lorenzo di Credi (1443—1531), der jedoch das geistige und gemüthliche, das fromme Moment in der Folge wieder hervorhob. Zu derselben Zeit wirkte mit ausgezeichneter, schwungvoller Begeisterung Luca Signorelli von Cortona (1440—1521), der größere Schüler des berühmten Piero della Francesca, einer von den Meistern der Sixtinischen Fresken*) und der Schöpfer großer Wandgemälde im Dome von Orvieto (der letzten Dinge) u. dergl. Für das Nackte war nun schon so viel vorbereitet, daß das Modelliren mit Fertigkeit von Statten ging; wie viel war damit gewonnen! — In Oberitalien hatte der Sinn für die alte Literatur frühzeitig Wurzel geschlagen. Vornehmlich Padua zeichnete unter den größeren Städten durch eifrige und erfolgreiche Pflege der Wissenschaften, besonders der Alterthumskunde, sich aus. Männer vom ersten Range, wie Johann von Ravenna († 1410) und der Athener Demetrios Chalkondylas († 1511), erhielten die daselbst heimisch gewordene Begeisterung frisch, welcher von der Republik nach Möglichkeit Vorschub geleistet wurde; einzelne Häuser Venedigs, deren Mitglieder hohe Posten bekleideten, vor allen die Barbari, waren selbst schwärmerisch eingenommen für höhere und feinere Bildung. Rechnen wir dazu noch einen längeren Aufenthalt des Bildhauers Donatello, so erklärt sich leicht, wie Francesco Squarcione (1394—1474), das Haupt der Paduanischen Schule, auf den glücklichen Gedanken kam, beim Malerunterrichte antike plastische Werke seinen Schülern vorzulegen, was nachher Regel blieb. Aus seiner Schule ging einer der größten Meister seiner Zeit hervor, Andrea Mantegna (1431—1506). Die eigenthümliche Bildungsweise brachte es mit sich, daß seinen Jugendarbeiten die ganze Härte der starren Körper, die ihm als Modelle gedient hatten, auch im Fleische eigen war, weshalb weder die Carnation, noch das Colorit sehr gelobt werden konnte; doch wußte er allmälig diesen plastisch strengen Charakter seiner Malerei zu mildern, so daß seinen nachherigen Werken eine naturgemäße Weichheit nicht immer abzusprechen sein dürfte, während sie gewöhnlich eine zarte und anmuthige Formenschönheit voraus haben. Vielerlei und sehr Bedeutendes von seiner Hand ist, namentlich durch König Karl I. aus den Schätzen des Herzogs Karl von Mantua, nach England gekommen. Höchst charakteristisch für den Geist der ganzen Schule sind die im Palaste Hampton Court aufbewahrten neun Cartons, die den Triumphzug Cäsars darstellen. Auf demselben Wege gelangten dahin mehrere kleine Bilder religiösen Inhalts. Das Pariser Museum besitzt die Madonna della Vittoria und den Parnaß, das Berliner die Pietà von Mantegna; doch hat Italien von ihm zu S. Zeno in Verona noch ein bedeutendes Altar-, so wie in der Kirche der Eremitani zu Padua sehr ansehnliche Wandgemälde. Der hervorragende Geist Mantegna's beherrschte und beseelte nicht nur daheim eine sehr zahlreiche Schule, sondern verbreitete sich auch in die westlicheren Gegenden der Lombardei, verpflanzte sich namentlich nach Mailand, welches nun mehr und mehr der Hauptsitz einer eigenthümlichen Schule wurde. Beweise dafür sind Werke von Bartolommeo Suardi Braman-

*) Der Campo santo in Pisa, die Certosa von Pavia und die Sixtinische Capelle sind drei der wichtigsten Punkte für die Kunstgeschichte Italiens.

tino in der Brera, so wie Fresken und Altarbilder von Ambrogio Fossano Borgognone in der Certosa zu Pavia. Der erstere derselben († nach 1529) überlebte sich; denn seine Gemälde haben nicht viel gemein mit denjenigen des sechzehnten Jahrhunderts, sondern zeichnen sich vorzugsweise durch eine zarte, sorgsame Gestaltung aus. Bei dem anderen dagegen (vor und um 1500) ist das Bemühen, die Bildwerke des Alterthums als Muster zu betrachten, schon viel mehr jener Weichheit, jenem sanften, milden Ausdrucke gewichen, wodurch die lombardische Schule, welche eine edle, natürliche Plastik daneben keineswegs vernachlässigte, schon zu seiner Zeit berühmt wurde. So besitzt Lodi in seinen Kirchen von Albertino und Martino Piazza, Söhnen der Stadt, Mehreres, was nur zum Theil der Paduanischen Richtung, zum Theil aber auch schon den Werken des sechzehnten Jahrhunderts nahe steht. — Wie Mailand, so empfing nicht minder Venedig den Charakter der Paduanischen Schule, und zwar durch Bartolommeo Vivarini, welcher allenfalls als Vater der venetianischen Maler gelten könnte, obgleich dort die Bestrebungen von einer anderen Seite her im Wesentlichen bestimmt wurden. Mit mehr Grund nämlich ist als Stifter der dortigen Schule zu bezeichnen Antonello von Messina, welcher aus Flandern, wo er seine Studien unter Johann van Eyck gemacht hatte, sich nach Venedig wendete, der flandrischen Kunstrichtung dahin den Weg bahnte und zugleich Italien mit der Oelmalerei beschenkte, wie sie von der Familie van Eyck in Anwendung gebracht wurde. Aus der Vereinigung der Paduanischen und der flandrischen Eigenthümlichkeiten also ergab sich die überaus schöpferische und an Verdiensten reiche, äußerst glänzende venetianische Schule, deren Charakter, weniger schon bei Antonello, als bald nach ihm fast vollkommen ausgeprägt, besonders darin sich zu erkennen giebt, daß der Reiz des äußeren Lebens bis in die scheinbar geringfügigsten Züge auf genrehafte Weise mit prunkenden Farben ausgemalt wurde. Ganz entschieden zum Durchbruche und zur Geltung kam diese Richtung in den Gebrüdern Bellini, Gentile († 1501) und Giovanni († 1516), berühmten Bildnißmalern, welche die Oelfarben schon in ihrer vollen Pracht, Frische, Klarheit, Breite und Dauerhaftigkeit zu brauchen wußten, ohne der Paduanischen Gestaltungsweise schon gänzlich zu entsagen. Ihnen ganz nahe verwandt zeigt sich Cima da Conegliano*), welcher noch 1517 am Leben war. Die Brera zu Mailand, die Certosa zu Pavia, die akademische Galerie zu Venedig und die Pinakothek zu München bewahren einzelne seiner vortrefflichen Gemälde; ein ganz köstliches Bild, das vollkommen beglaubigt ist, besitzt die Dresdner Galerie von seiner Hand in der „Darstellung Maria's im Tempel"**), wo die Paduanische Plastik und die flandrische Genrehaftigkeit, jedoch mit unverkennbarem Ueberwiegen jenes Momentes, auf wahrhaft reizende Art sich veranschaulichen. Indeß Dresden, welches diese Einzelnheiten von historischem Interesse sehr hoch schätzen muß, ist mit solchen Werken der italienischen Vorschulen nur wenig bedacht, während dagegen in Berlin die älteren Meister Venedigs von Antonello an auf's beste vertreten sind.

Der ganzen bisherigen Darstellung nach waren nun nicht nur die Kunstmittel vorbereitet, sondern auch alle die Uebungen vorausgegangen, welche als Bedingungen erscheinen mußten, damit die Malerkunst, der kein äußeres Hinderniß mehr im Wege stand, sich zu der Höhe emporschwingen könnte, welche ihre beiden Schwestern schon erreicht hatten, oder eben damals erreichten. Der größte Maler aller Zeiten stammte aus der sogenannten umbrischen Schule, deren Hauptsitze Perugia und Urbino waren. Die

*) Dieser Name bezeichnet seine Vaterstadt.

**) Das Bild trägt die Jahrzahl 1517.

Thätigkeit, welche sich hier entwickelte, war keineswegs weniger rege, als die in anderen Gegenden; ja, die Begeisterung schien sich sogar noch höher zu steigern durch die streng religiöse Färbung, durch die warme und innige kirchliche Frömmigkeit, welche in den Kreisen der umbrischen Maler niemals sich verlor, oder auch nur an Kraft und Stärke einbüßte. Sind die Hunderte vorzüglicher Kunstwerke, welche zu jener Zeit ins Dasein traten, die überzeugendsten Beweise für den gottesfürchtigen Sinn, der in dem Volke Italiens herrschte, so fühlten die Meister der umbrischen Gegenden fast noch mehr, als andere, ihre Stärke darin, daß sie religiösen Empfindungen einen wahrhaft schwärmerischen Ausdruck zu leihen wußten. Die Gotteshäuser des Kirchenstaates sind reich an Werken von Künstlern solchen Geistes; aus ihrer Mitte traten in Perugia zuerst Niccolo Alunno von Fuligno seit 1460 und nach ihm gleichsam als Haupt der Schule Pietro Vanucci aus Castello della Pieve (Pietro Perugino, 1446 — 1524), der seit 1490 in dem Goldschmied Francesco Raibolini von Bologna (1450—1517) einen sehr entmuthigenden Nebenbuhler fand, mit lebendigerer Ruhmliebe in den Vordergrund, indem sie vorzugsweise unter Florentinischen Einfluß sich stellten. Madonnen und Heiligenbilder voll Anmuth sind, wie seiner Vorgänger, so auch des Letzteren Hauptwerke; seine Fähigkeit artete aber zuletzt gänzlich in eine flüchtige Fertigkeit aus. Er wurde unendlich weit übertroffen von einem seiner vielen Schüler, welcher die übrigen umbrischen Meister dermaßen verdunkelt hat, daß sie ohne ihr Verschulden mehr, als andere, in Vergessenheit gerathen sind. In Urbino, der Residenzstadt der Montefeltri, lebte der fleißige und gewissenhafte Maler Giovanni Sanzio (Santi), dessen Werke, vorzüglich Madonnen, zerstreut in seinem Vaterlande sich erhalten haben. Ihm wurde der göttliche Raphael geboren am Charfreitage (6. April) 1483; der Geist Urbino's, die tiefe Frömmigkeit, ist demselben geblieben bis zu seinem letzten Pinselstriche. Zwar theilte der liebevolle, reine Sinn der umbrischen Schule auch ihm sich mit; jedoch Alles, wodurch eine möglichst vollkommene Ausbildung erzielt werden konnte, ließ er in gleicher Weise und gleichem Maße auf sich einwirken, und Alles, die erwünschteste Gunst der Umstände, weckte die in ihm schlummernde Kraft zum genialen Aufschwunge. Betrachten wir als unsere Erzieherin die Vorsehung, so können wir nicht umhin, zu erklären: „Raphael ist ein Genie geworden durch Erziehung." Sein Lebens- und Bildungsgang ist gänzlich aufgehellt; denn gewiß nur wenigen Menschen hat in der christlichen Zeit eine so innige, so zarte Theilnahme sich gewidmet, wie ihm. Es ist uns kein Geheimniß, daß sein Fleiß stets so groß war, wie seine sonstige Liebenswürdigkeit; über diese aber herrscht nur eine Stimme unter seinen Zeitgenossen. Obgleich seinem Wirken noch im blühenden Mannesalter ein Ziel gesetzt wurde, hat er uns doch eine erstaunliche Menge von Schöpfungen seines edlen, schönen Geistes hinterlassen. Die Alten waren der Meinung, daß Niemand das Gute ohne das Schöne, Niemand das Schöne ohne das Gute lieben könnte, weil das Gute auch schön, das Schöne auch gut wäre; bei Raphael bestätigt sich diese Ansicht. Indeß sind seine Werke weder von gleichem Charakter, noch von gleichem Werthe; vielmehr sind dieselben in der Reihenfolge ihrer Entstehung die erfreulichsten Belege für den ganz naturgemäß und stufenweise fortschreitenden Gang seiner Entwickelung bis zu dem Grade der Vollendung empor, welcher drei Jahrhunderten ungeachtet des angestrengtesten, eifrigsten Strebens immer nur als Zielpunkt gelten konnte. Von seinem Vater tüchtig vorgebildet, ging Raphael, als jener schon 1494 im Alter von wenigstens 44 Jahren starb, in die Schule des Perugino über, in der er bis 1504 verharrte. Die Werke aus seiner Peruginischen Periode, der Zahl nach 30 bis 40, athmen alle ohne Ausnahme noch den umbrischen, den Peruginischen Geist; ja, sie gerade erscheinen als die vollendetsten Bilder dieser Schule, meistens Madonnen und andere heilige Bil-

lische Personen und Scenen. Seit dem Herbste 1504 wendete er sich, meistens in Florenz selbst sich aufhaltend, Schritt für Schritt der Florentinischen Schule zu, in der sein Wirken während dieser Zeit zuletzt aufging. Seine Schöpfungen aus dieser seiner Florentinischen Periode, mindestens eben so viele, auf eine für die Seelenbildung ungemein lehrreiche Weise mit Zuverlässigkeit geordnet, sind großentheils nach England*), andere nach Paris, nach St. Petersburg, Berlin, München und Madrid gekommen, oder in Italien geblieben; unter den Bildern aus dieser Zeit heben wir hervor die „Madonna del Granduca" in Florenz (1505), den „heil. Georg mit der Lanze" in der Eremitage zu Petersburg (1506), die Grablegung in der Galerie Borghese zu Rom (1507), und die belle jardinière, eine Madonna mit den Kindern Jesus und Johannes, im Museum zu Paris (1507), unter denen das letzte den Reiz einer nicht eben sehr idealen, aber ungemein lieblichen Anmuth auf wahrhaft rührende Weise entfaltet. In der Mitte des Jahres 1508 wurde Raphael im Auftrage des mächtig waltenden, mit lebendigem Sinne und Eifer die Künste fördernden Papstes Julius nach Rom berufen; und die Römische Periode nun wurde ihm eine in Liebe und Begeisterung hoch gesegnete Zeit der wunderbarsten Fortschritte, der erhabensten, schwungreichsten Thätigkeit, welcher die Culturgeschichte nichts Vergleichbares an die Seite zu setzen hat. Papst und Geliebte überwachten zärtlich seine Arbeiten. „Wer ist diese da?" fragte Leo einst, betreten wegen des treuen wesenhaften Schattens, der nie von seiner Seite wich. „Mein Augapfel, Ew. Heiligkeit," war des kindlich gesinnten Meisters Antwort; und sie blieb, wie vorher, die von ihm Unzertrennliche, in seiner Nähe. Sein Schaffen unter der Päpste Augen war ein vollkommen freies, ein unvergleichlich hehres, ein inspirirtes, ein göttliches. Es entstanden nach einander 1) die weltberühmten Fresken in den Stanzen des Vatican (bis nach 1515), 2) die Gemälde in den Loggien ebenda, meistens durch die Hände von Schülern, 3) die Cartons zu den Tapeten der Sixtinischen Capelle (bis 1519), 4) Jesaias in S. Agostino (1512) und die Sibyllen in S. Maria della Pace (1514), 5) Wandmalereien aus dem mythologischen Genre, 6) Oelgemälde, vorzüglich Madonnen, heilige Familien u. a. Andachtsbilder, größtentheils von London, Madrid, Paris, Petersburg und München erworben, sammt einigen Altarbildern, unter welchen die Madonna del Pesce im Escorial und die himmlische Sixtinische Madonna in Dresden obenan stehen, endlich 7) gegen funfzehn echte Bildnisse, unter denselben die beiden Päpste und die Fornarina, seine Geliebte, zweimal (1509 und 1518). Er arbeitete noch an der „Verklärung Christi," als er in der Kraft und Blüthe der Jahre am Charfreitage 1520 von dieser Erde abgerufen ward, der Stolz und die Liebe Italiens, nun der ganzen Christenheit, ein wahrhaft edler Mensch, der begeistertste Christ seiner Zeit. Welch' ein wundervoller, segensreicher Fleiß! — Als Haupt der durch sein späteres Streben in ihrer Richtung bestimmten Römischen Schule hinterließ er eine bedeutende Anzahl von treuen Verehrern und Anhängern, unter denen als der ausgezeichnetste Meister hervorragt Giulio Pippi (Romano) aus Rom (1492—1546); auf ihn vererbte sich, nur wenig getrübt, Raphaels mustergiltiger Styl, aber nicht in gleichem Maße sein keuscher, reiner, anmuthsvoller, frommer Sinn, so daß er von der religiösen, kirchlichen Malerei, in welcher dem Meister aus Urbino alle Töne, alle Harmonieen, um empfängliche Herzen innig zu rühren, auf das tiefste und mächtigste zu ergreifen, zu Gebote standen, nur gar zu gern sich in der profanen vom mythologischen Genre erholte. 1524 folgte er einer Einladung des Herzogs nach Mantua,

---

*) Die Engländer sollen „den Florentinern" ganz besonders hold sein.

wo sich seiner und seiner Schüler Thätigkeit a fresco ein sehr weites Feld in den Prunksälen der herzoglichen Paläste eröffnete. Der Ruf der Mantuanischen Freskenmaler, die schon zufolge langjähriger Uebung andere übertrafen, überlebte den Meister und verbreitete sich weit. Wie der Romano in Mantua, so wirkte längere Zeit Pierino Buonaccorsi (Pierin del Vaga) aus Florenz (1500—1547) zu Genua, wo er den Palast Doria mit Fresken ausschmückte. Seine Verwandtschaft mit Giulio Pippi ist ganz unverkennbar; doch erschien bei ihm der römische Charakter schon etwas abgeschwächt. Dadurch wurde das Wesen der Genuesischen Schule, die nur als ein Zweig derjenigen Raphaels gelten kann, bedingt und ihre Richtung bestimmt, wie dies die Werke von Bernardo Castelli aus Genua (1557—1629) und von Bernardo Strozzi (il Prete Genovese) aus Genua (1581—1644) darthun können. Auch die Neapolitanische Schule wurde mehr oder weniger mit dem Geiste Raphaels erfüllt durch den liebenswürdigen Meister Andrea Sabbatini (da Salerno), welcher (1480—1545), vom Ruhme der jungen Römischen Schule angezogen und gefesselt, an dieselbe nach Möglichkeit sich anschloß und somit die Richtung Neapels umgestaltete. Die folgenden Maler, zumal noch die des siebzehnten Jahrhunderts, zeugen für den Grad der Uebereinstimmung mit, so wie für die allmälig eintretende Abweichung von dem Römischen Charakter. Kurz, derer, welche nach Raphael sich nannten und nach ihm sich richteten, war stets eine nicht geringe Zahl, nur daß ihrer auch nicht Einer ihn erreichte; sehr werthvoll und selten sind aus ihrem Kreise die Werke von Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo (1484—1542), deren eins, „die auf Wolken thronende Madonna," der polnische König August III. für Dresden erwarb, und zwar in Bologna, wo der Meister starb. Viel zahlreicher sind die Arbeiten von Federigo Baroccio aus Urbino (1528—1612) und von Domenico Feti aus Rom (1589—1624), bei welchen Ausartungen sich schon recht fühlbar machen, beim Ersteren im Colorit, welches einen grünlichen Ton hat, bei diesem selbst im Genre, das seine Hinneigung zu Venedig klar vor Augen legt, wozu nachher leider auch noch der Uebergang der Kunst in eine leidige Kunstfertigkeit, bei welcher die Menge der Werke mehr gilt, als ihr Werth, als eine sehr unangenehme Erscheinung trat. Gewiß aber, daß der helle Glanz, in welchem Raphaels-Name strahlte, sich, wenn auch in abnehmenden Verhältnissen der Stärke, über die ganze Römische Schule verbreitet hat, die, als anderwärts schon Verderbniß um sich griff, noch immer an seinem Style und seiner Methode, ja, auch an seinem Genre festhielt. — Unter allen Schulen, welche entweder mit derjenigen Raphaels sich verschmolzen, oder zu ihr über-, oder aus ihr hervorgingen, behielt keine so viel Charakter, als die Ferraresische; aber sie bediente sich nach wie vor eines nur wenig gemäßigten, manchmal selbst schwülstigen und überschwänglichen Styles, und die Farbengebung, bei Raphael und dem Romano oft so lieblich, so mild, so anmuthend, nahm in ihr nicht selten etwas bis zum Uebersatten, Grellen und Unnatürlichen Glänzendes und Prunkendes an, womit die Großartigkeit und Erhabenheit der Ideenerfindung, der Composition allerdings zusammenstimmte. Gilt dies Alles schon einigermaßen von den Staffeleibildern Dosso Dossi's (1480—1560), welche die Dresdner Galerie bewahrt, wenn auch wohl weniger von den Fresken der Gebrüder Dossi im Palazzo Ducale zu Ferrara, so noch viel mehr von den Werken Benvenuto Tisio's (1481—1559), an denen Dresden, Ferrara u. a. Orte Italiens reich genug sind. — Einen sehr entschiedenen Gegensatz zu den Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten der Ferraresen bildete fortwährend die Florentinische Schule, welche, selbst die Lehrerin des unsterblichen Raphael, sich ziemlich in ihrem Wesen erhielt, in ihren Bildern möglichst der Natur treu blieb, aber doch darüber den Reiz des Idealen ausgoß und in der Farbengebung vorzüglich das Sanftere und Mildere liebte, dabei freilich leider in der

Folge kaum der Gefahr entging, aus dem Weichen in das Weichliche, aus dem Weiblichen in das Weibische, aus dem Zarten in das Verzärtelte und Verzärtelnde zu fallen. Eine ununterbrochene lange Reihe von sehr bedeutenden Meistern, wie Baccio della Porta oder Fra Bartolommeo (1469—1517), Andrea Vanucchi del Sarto (1488—1530), Angelo Bronzino aus Florenz (1502—1572), Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574), Felice Ficherelli Riposo aus San Gimignano (1605—1660) u. a., deren Werke den Ruhm der Maler von Florenz stets aufrecht erhielten, setzte sich ohne auffallende Zeichen von Entartung fort bis zu dem ungemein zarten und überaus lieblichen Carlo Dolce aus Florenz (1616—1686), dem Maler für Frauen, Kinder und — Engländer*), welchem gegeben war, mit seinem sanften, zarten Pinsel die leisesten Töne inniger Rührung den Saiten gefühlvoller Herzen zu entlocken. — Und bildeten die Florentiner sich etwas darauf ein, daß ein Raphael zu ihnen in die Schule gekommen war, so steht inmitten der großen Schaar von Florentinischen Meistern, wie ein Riese, ein Genie, welches, einzig in seiner Art, wie es war, sie gleichfalls insgesammt weit überragte, ja, welchem manche unter ihnen, voll Verehrung, ohne Weiteres sich gefangen gaben, — der große Michel Angelo Buonarotti, der auch ein großer Maler war. Schon im Jahre 1504 feierte er als solcher einen glänzenden Triumph mit einem Carton, „das Reitergefecht;" und Papst Julius, in der energischen Beweglichkeit seines unruhigen, mächtigen Geistes von einer Idee zur anderen überspringend, kam plötzlich auf den Einfall, ihn als Maler zu verwenden, zum Theil wohl weil dies weniger kostspielig war, als sein kolossaler plastischer Gedanke. So entstanden von 1508 an die weltberühmten Fresken von Michel Angelo's Hand an der Decke der Sixtinischen Capelle, die wichtigsten „Vordeutungen des Erlösungswerkes Jesu Christi," Gemälde voll der tiefsten Tiefe und der erhabensten Erhabenheit, Staunen erregende Wunderwerke in der Großartigkeit der Erfindung und der Ausführung; daran reihten sich in den dreißiger Jahren folgende Fresken: „das jüngste Gericht" an der Altarwand der nämlichen Capelle, die „Kreuzigung Petri" und die „Bekehrung Pauli" im Vatican. Die Oelmalerei schätzte Michel Angelo gering nach seinen eigenen Urtheilen, so wie nach den Mittheilungen Vasari's. Daher sind mit diesen seinen Schöpfungen a fresco seine Staffeleibilder kaum von fern in Vergleichung zu stellen; sie stehen denselben in jeder Beziehung bei weitem nach. Aber eben so wenig, wie als Bildhauer, wurde er als Maler verstanden von seinen Schülern, die nur ihn vergötterten und — ihm nachäfften. — Endlich war auch der dritte der allergrößten Geister Italiens, welche den bildenden Künsten oblagen, wenigstens seinen Anfängen nach Florentiner, nur daß auch er zu groß war, um Schüler zu bleiben, um nicht selbst Meister und Stifter einer neuen Schule zu werden, nämlich Leonardo da Vinci (1452—1519). Geboren in der Nähe von Florenz auf dem Schlosse seines Vaters zu Vinci, empfing er auf den besten Wegen die ungemein vielseitige Bildung, nach der die vornehme Jugend Italiens strebte; er erwarb sich eine bewundernswerthe Fertigkeit und Tüchtigkeit in mehreren Fächern des Wissens und Könnens**), glänzte aber in der Folge vorzüglich als Maler und Baumeister. Nur die Zersplitterung seiner allzu sehr in Anspruch genommenen Kräfte war die Ursache, daß er nicht so viele ausgezeichnete Werke auf einem

---

*) Man sagt, daß Dolce der bevorzugte Liebling dieses die wahren Künstler verehrenden, wenn auch selbst nur wenig schaffenden Volkes sei; bestätigen können wir dies nicht aus Erfahrung.

**) Er galt auch für einen berühmten Reiter und — Musiker, für einen bedeutenden Mathematiker und Anatomen; seine Bauwerke sind mehr Nützlichkeits- als Schönheitsbauten. Freilich bleibt die Bewunderung gegenüber Solchen nur selten in den Schranken.

Gebiete, wie Raphael, noch so große und erhabene auf mehreren, wie Michel Angelo, hinterlassen hat. Mit letzterem stimmte er darin überein, daß der Maler vor Allem dem Studium der Natur, also der Anatomie sich hingeben müßte; Beide wurden tiefsinnige Kenner des Menschenkörpers. Schon 1482 wurde er auf längere Zeit seinem Vaterlande entzogen; auf die Einladung Lodovico Moro's, wendete er sich nach Mailand, wo er an dem Hofe des pracht- und kunstliebenden Fürsten und in dem Kreise gleich gestimmter Seelen von Kunstgenossen seiner Kraft einen schönen Spielraum vergönnt sah. Das wundergleiche Werk, das er damals schuf, ist das allbekannte „Abendmahl," ein Wandgemälde in Oelfarben, welches, im Refectorium zu S. Maria delle Grazie nur mit der genauesten Noth bisher erhalten, seinen Ruhm verewigt hat. Die Ereignisse des Jahres 1499 hatten auch seine Flucht zur Folge, worauf seine Heimath der Schauplatz seiner Thätigkeit wurde. Haupterzeugnisse derselben waren zwei Cartons: „die heil. Jungfrau mit ihrer Mutter und ihrem Kinde" und „das Reitergefecht." Der erstere befindet sich nebst manchem anderen Köstlichen von seiner Hand, das England an sich brachte, in London; der andere, der verschwunden ist, machte großes Aufsehen, obgleich gegenüber einem Michel Angelo der Name: „Vinci" zur Wahrheit wurde, da dieser den Preis davon trug. 1516 ging Leonardo nach Frankreich auf den inständigen Wunsch des Königs Franz I., der für ihn begeistert war; schon nach drei Jahren (2. Mai 1519) starb er zu St. Cloud in den Armen seines königlichen Freundes und Gönners*). Leonardo's Werke, deren Zahl nicht übergroß ist, zeichnen sich aus durch echte, reine Formenschönheit, naturwahre, treue, milde Behandlung des Fleisches und der Farbe, klaren Ausdruck der Figuren und warme, tiefe Beseelung der Charaktere und Scenen; nächst den beiden großen römischen Malern wird keiner in dem Maße geschätzt und gepriesen, wie Leonardo, welchen man mit Recht als den Begründer der neueren lombardischen, besonders der Mailänder Schule betrachtet. Abgesehen von seinen unmittelbaren Schülern, unter denen Bernardino Lovino am höchsten steht, mögen auch spätere lombardische Meister, wie Gaudenzio Ferrari (1484—1549), Francesco Mazzuoli Parmesano (1503—1540), Michel Angelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609), Pietro Francesco Cittadini u. a., ihre Verwandtschaft mit ihm weder innerlich, noch äußerlich verleugnen. Nur einer steht in ihrem Kreise, wie ein strahlendes Gestirn erster Größe, als eine der bedeutungsvollsten, gehaltreichsten und tiefsinnigsten Erscheinungen aller Zeiten, der liebenswürdige Antonio Allegri (Correggio) aus Correggio bei Modena (1494—1534). Indem dieser nämlich bei seinen umfangreicheren Arbeiten Alles, was er zur Darstellung bringen wollte, in einem höheren Sinne und mit innigerem, zarterem Gefühle von der idealen Seite auffaßte, goß er über die Gegenstände ein Licht überirdischer Verklärung aus, welches man gewöhnlich nur als ein künstliches, manchmal als ein kunstvolles anzusehen hat, welches aber in uns Empfindungen und Ideen hervorruft, wie nur je ein schwungreicher Hymnus; mag es immerhin ein einseitiger Standpunkt sein, auf dem er für sein berühmtes Helldunkel, für die Vertheilung des Lichtes einen Ursprung, welcher der Natur der leuchtenden und beleuchteten Körper öfters entschieden widerspricht, voraussetzen läßt, so sind doch die dadurch erzeugten Widersprüche keineswegs stärker, als manche, die der Dichter in seiner Begeisterung übersieht, ohne damit etwas Anderes, als Bewunderung seiner Kühnheit, zu erwecken. Seine Gemälde sind theils Fresken der erhabensten

*) Dies ist eine Mittheilung Vasari's. Indeß nach neueren Untersuchungen soll Franz eben damals gerade nicht zu St. Cloud gewesen sein. Uns fehlen die Mittel, darüber zu entscheiden.

Art, theils Tafel- und Altarbilder von verschiedenem Umfange, alle durchdrungen vom Geiste des höchsten Idealismus, der des Naturalismus möglichst sich entäußerte. Unter diesen letzteren ist vor allen auszuzeichnen „die heilige Nacht“ in Dresden, ein Werk, welches einerseits den Gipfelpunkt einer ziemlich bedeutenden Menge ähnlicher Schöpfungen bildet, die allerdings vorzugsweise religiösen Inhalts sind, jedoch auch nicht selten den profanen Stoff der antiken Mythen behandeln, andererseits den begeisternden Anfangspunkt einer langen Reihe von manchmal ungemein glücklichen Nachahmungen, da das Helldunkel Correggio's unter den Malern jeder Zeit gefeiert wurde. Für Parma, an das er wegen seiner Fresken gefesselt war, erschien er nur als ein glänzendes Meteor, da die dortige Schule allein an seinen Namen sich knüpfte. Selbst manche kleinere Stücke unter seinen Arbeiten, wie die heil. Magdalena und das Bildniß seines Arztes in Dresden, welches einer der Hauptorte Correggio's geworden ist, sind ganz unschätzbare Kleinodien, wahre Perlen wegen des lieblichen, reizenden Helldunkels und Farbenschmuckes. Allerdings ihn sich als Vorbild zu erwählen, war so bedenklich, so gefährlich, daß die Abirrung auf das Gebiet des Ungereimten und völlig Widernatürlichen fast nicht vermieden werden konnte; was man beim Meister pries und bewunderte, das wurde manchmal bei den Nacheiferern gerügt und getadelt, weil sie ihr Werk weder mit seinem Geiste, noch mit seiner Hand trieben und so beinahe nothwendiger Weise affectirende Manieristen werden mußten, die, wie Kinder Seifenblasen, Effecte zu erzeugen und zu erhaschen suchten.

Nicht leicht stärker kann der Gegensatz zwischen zwei verwandten Geistern sein, als derjenige ist, welcher zwischen Allegri und Tiziano stattfindet; auf den ersten Blick erkennt man diesen, wie jenen. Bei der Erinnerung an den letzteren glänzenden Namen aber versammelt sich eine große zahlreiche, herrliche Schule, die auf die wundervollste Weise im Reiche des Lichtes und der Farben schaltete und waltete, vor dem Auge unseres Geistes, nämlich die Venetianische. Erwählt Allegri seiner Thätigkeit am liebsten überirdische Gegenstände und rückt er irdische in ein überirdisches, himmlisches Licht empor, so breitet der Venetianer, umgeben von Genüssen und Genießenden aller Art, stolz auf den Reichthum und die Macht seines Staates, im vollen, frischen Bewußtsein eines heiteren Lebens seine Gegenwart im prächtigsten Glanze vor unseren Augen aus, schildert uns mit breitem Pinsel alle die Anschauungen, die im bunten Wechseltanze vor ihm sich bewegten, und mäßigt unser Entzücken, den Jubel unserer Herzen lediglich durch die geschichtliche Gruppirung und Scenirung, indem er meistens geradezu eine historische Hülle über das Ganze wirft, die oft durchsichtig genug ist, um hinter der Historie das Genre zu ahnen, wo nicht deutlich wahrzunehmen. Aber ein gründliches Studium der alten Welt und Kunst steht gemeiniglich ihm zur Seite, wenn er die lieblichen Scenen oder reizenden Figuren auf seiner Bühne erscheinen läßt. In dichter Schaar drängen sich die Maler zusammen, welche einst den mächtigen Staat der Dogen verherrlichten, die Wünsche der vergnügungssüchtigen Aristokratie befriedigten. Schon aus Giovanni Bellini's Schule traten zwei Meister heraus in den Vordergrund, die von den Nachfolgern nur bewundert, schwerlich übertroffen werden konnten, Giorgio Barbarelli von Castelfranco (Giorgione), 1477—1511, und Tiziano Vecellio aus Cadore (1477—1576). Wie reizend, wie hold, wie anmuthig sind die Gruppen, die jugendlichen Gestaltungen in ihrer munteren Bewegung, welche vom ersteren in seinen öfters sehr umfassenden Gemälden uns vor Augen gestellt werden! Ist es doch, als ob er einen Auftritt im Schauspiele vor uns aufführte, so sehr athmet Alles Geist, Freude und Lust; so heiter, so frisch lacht uns das Leben entgegen. Und doch wurde er noch weit überboten von Tiziano, dem Unsterblichen, welcher in dem Fleische, in den

Farben all' den Reiz, den nur immer die schöne Natur enthüllen mag, vor uns zu entfalten vermochte, ohne den höheren Zauber der Anmuth anzutasten, durch den er erst seinen wahren Werth und Gehalt empfängt; wie blühend auch seine Gestaltungen sammt ihren optischen Wirkungen seien, immer doch weiß er ihnen neben der äußeren Schönheit das schönere Gepräge des Geistes zu verleihen und den Charakter der Personen auf das überraschendste zu treffen. Dem Glücklichen war es vergönnt, die Welt zu beschenken mit vielen Zauberwerken, deren in Deutschland Dresden allein zehn besitzt. Solch' eine „Verklärung des Fleisches," wie sie Tiziano mit dem leichtesten Pinsel erzielte, wollten und konnten Andere nicht zu Wege bringen; und leider fühlte allmälig die Schule nicht nur in Venedig, sondern auch in Verona ihre Kraft mehr darin, mit der Pracht und dem Prunke der Farben, worunter nicht selten die Form eine Einbuße erlitt, das Auge und das Urtheil zu bestechen. Dessen ungeachtet rufen die Namen Jacopo Palma des Aelteren (1480—1548), Bordone's (1500—1570), Bonifazio Bembo's (1500—1562), Jacopo (1510—1592), Francesco (1550—1592) und Leandro († 1623) da Ponte's, der Bassani, Paolo Caliari's, des Veronesen (1528—1588), Carletto Caliari's (1572—1596), Jacopo Palma des Jüngeren (1544—1628), Alessandro Turchi's (1582—1648), Alessandro Varotari Padovanino's (1590—1650), Pietro della Vecchia's (1605—1678) u. a. uns einen wahren Schatz, eine überreiche, unvergleichliche Fülle herrlicher Schöpfungen ins Bewußtsein, in denen, wenn man Turchi mit Tiziano vergleicht, kaum ein sehr bedeutendes Sinken sich verspüren läßt. Welch eine schöne, geistig erregte und belebte Zeit war es für Italien, in der jene Tausende prächtiger Kunstwerke ins Dasein traten! Aber nicht von außen, sondern von ihm selbst wurde dem Volke der schönen Halbinsel diese Verschönerung des Lebens zu Theil in einem Jahrhunderte, in dem die Zahl der Fürsten, die es beherrschten, fürwahr nicht kleiner war, als jetzt; wann wären wohl weise Regenten der Blüthe der Künste und Wissenschaften hemmend entgegengetreten? Kein Land hat unter seinen Regenten eifrigere Pfleger der höheren Interessen gehabt, als eben Italien. — Doch wenden wir uns zurück nach dem Ausgangspunkte unseres Kreislaufes, so begegnen wir unterwegs noch einer Landschaft, aus der nicht minder schöne Gaben der Malerkunst, als aus Venedig, in die weite Welt wanderten, nur daß es den dortigen Meistern etwas an ganz charaktervoller Eigenthümlichkeit gebrach. Die berühmte „Schule der Eklektiker," die sich in Bologna einrichtete, entstand auf eine solche Weise, daß man daraus wohl ersehen dürfte, wie die Kunst, insonderheit die Malerei, den Italienern Herzenssache geworden war. Schon längst regte sich daselbst der bis zur Sehnsucht sich steigernde Wunsch, eine Malerschule nach dem Namen der Stadt nennen zu können. Allerlei Versuche wurden zu diesem Zwecke gemacht, indem man die Hilfe fast sämmtlicher ringsum in Flor stehenden Schulen in Anspruch nahm; jedoch die Künstler, welche man aus der Nähe und Ferne herbeirief, änderten eben so wenig, wie die angekauften Kunstwerke, ihre ursprüngliche Tendenz, ihren Charakter, so daß es denn auch die heimischen, als Luca Longhi (1507—1580) und seine Tochter Lavinia (1552—1602), die Procaccini, Camillo (1546—1626) und Giulio Cesare (1548—1626), zu keiner Besonderheit bringen konnten. So kam nun Lodovico Carracci aus Bologna (1555—1619) auf den Gedanken, einen anderen Weg einzuschlagen, um Vollkommenes zu erstreben, nämlich von den berühmten Schulen Italiens, die nicht mehr nach Gunst zu ringen brauchten, alles Gute sich anzueignen und dies insgesammt zu einer neuen Richtung zu vereinigen, die stark genug sein würde, um für eine Bolognesische zu gelten; zwei seiner Vettern, Annibale und Agostino, verließen jener seines Vaters Schneider-, dieser eine Goldschmiedewerkstätte, und verbanden sich, ausgestattet mit den glänzendsten Talen-

ten, zur Begründung einer Akademie von Malern mit ihrem Onkel. Und merkwürdiger Weise hat nächst Raphael kaum ein Maler in Rom selbst größeren Beifall, höhere Ehren geerntet, als der ehemalige Schneider Annibale Carracci, bei dem noch das sehr interessant ist, daß bei ihm die Paduanische Plastik manchmal, wie auf seiner Himmelfahrt Mariä in Dresden, ganz entschieden wieder zur Geltung kam; Bahn brach ihm durch ganz unglaubliche Hindernisse zuerst sein heil. Rochus, welcher ebenfalls in Dresden sich befindet. Später wurde er mit Lorbeeren überhäuft. Hatten schon die Carracci wahrhaft Ausgezeichnetes zu Stande gebracht, so sicherte sich ihr unter unsäglichen Widerwärtigkeiten, wie sie nur immer Brodneid und Eifersucht von innen und außen, ja, wirklich teuflische Gesinnungen ihnen bereiten mochten, dennoch ins Werk gesetztes Unternehmen durch mindestens drei große Schüler, gegen einander leider mehr Feinde, als Freunde, Guido Reni (1575—1642), Francesco Albani (1578—1660) und Francesco Barbieri Guercino (1591—1666), deren Werke großentheils den mit ihrem kleinlichen, erbärmlichen Treiben aussöhnenden Charakter der höchsten Meisterschaft zu erkennen geben; bei ihnen finden wir in der That oft den schönen Bund der Raphaelischen Zeichnung, Ideenerfindung und Vollendung, der blühenden, naturwahren Tizianischen Farbengebung, des kunstvollen Correggischen Helldunkels, der lombardischen anmuthenden Milderung und des Paduanischen tiefen Studiums der Antike wenigstens annäherungsweise nicht selten auf das erfreulichste, mag immerhin Reni bisweilen im Fleische, Albani in der Conception und der Guercino später in Betreff der Weichheit zu tadeln sein. Styl und Genre sind bei ihnen meistens der Anlage und Ausführung nach so großartig und herrlich, wie dies nur immer der ausgebildetste, edelste Geschmack erheischen mag. Aesthetisch standen sie jedenfalls hoch; aber moralisch waren sie auf die jämmerlichste Art angesteckt von dem verderbten Zeitgeiste, der die Periode des dreißigjährigen Krieges kennzeichnet. Auch die größten Männer sind mehr oder weniger Kinder ihrer Zeit.

Auf dem weiten Felde der Historienmalerei also waren in Italien die schönsten und prächtigsten Früchte erzeugt worden; dagegen erschienen alle übrigen Genres, die des Anbaues freilich auch werth sind, den großen Meistern und Schulen als zu geringfügig, als daß sie damit sich hätten befassen mögen. Für diese wurde inzwischen anderwärts gesorgt.

Das Kunstleben und die Kunstwerke der abendländischen Christenheit ausserhalb Italiens.

Der Entwickelungsgang der Bildung, insbesondere der Künste und der sämmtlichen ästhetischen Interessen wich außerhalb Italiens in wesentlichen Punkten von dem dortigen ab. Vor Allem war schon das von besonderer Wichtigkeit, daß seit dem funfzehnten Jahrhundert eine gewisse Spannung, eine Art von Mißtrauen und Argwohn, welche ihre Quellen theils in der Gestaltung der kirchlichen Angelegenheiten hatte, theils auch aus den politischen Bestrebungen sich ergab, die schöne Halbinsel in einer etwas abgesonderten Stellung erhielt und die dortige geistige Bewegung auf den Umkreis der eigenen Länder mehr oder weniger beschränkte. Die Rolle, welche Frankreich aus Eroberungs- und Herrschsucht spielte, war nur geeignet, auf allen Seiten eine feindliche Stimmung zu nähren, und zwar nicht nur bei den Italienern selbst, welchen die französischen Zumuthungen empörend waren, sondern auch bei den Deutschen und bei den Spaniern, unter welchen jenen die mit der Kaiserwürde verbundenen Rechte unter gar keinen Umständen streitig gemacht werden konnten, diese aber im Laufe der Zeit südlich und nördlich auf guten Wegen sich Ansprüche erwarben, die sie mit ihrer damals bei weitem überlegenen Macht stets zu behaupten wußten.

Dazu kam noch, daß während der allmäligen Bewältigung des byzantinischen Reiches durch die Türken die geängstigten Griechen, zumal die Gelehrten dieses Volkes, beinahe nur mit Erfolg in Italien eine Hilfe oder eine Zuflucht zu finden hofften und den Verkehr mit diesem Lande, dadurch aber auch nur die Begeisterung für ihr Alterthum zunächst dort stets unterhielten; es verging ziemlich lange Zeit, bis das Interesse für die altklassischen Literaturen, der Sinn für die griechische und römische Alterthumskunde auch diesseit der Alpen angeregt oder wieder aufgefrischt wurde, und als dies endlich geschah, nahmen die Bestrebungen hier eine Richtung, die von der italienischen gänzlich verschieden war, wozu der Mangel an Ueberresten der antiken Kunst das Seine beitrug. Rudolf Agricola (Hausmann) aus Bafflon bei Gröningen (1443—1485) war der Erste, welcher das Studium der alten Sprachen mit einem etwas tieferen Geiste und Sinne erfaßte; veranlaßt wurde er dazu aber durch den Aerger, den ihm die barbarische Latinität der Gelehrten verursachte. Er wendete sich nun zwar in solchem Interesse nach Italien; wie er nachher aber unter dem Schutze des Bischofs Johann von Dalberg in Worms Vorlesungen hielt, war es beinahe allein die sprachliche, die wissenschaftliche Seite, in Bezug auf welche er die klassischen Sprachen und Literaturen behandelte. Konrad Celtes aus Schweinfurt (1459—1508), Johann Reuchlin aus Pforzheim (1455—1522) und Erasmus von Rotterdam (1467—1536) befolgten durchaus sein Verfahren, kamen kaum auf den Gedanken, andere Wege einzuschlagen: somit ging die Kunst lange dabei ganz leer aus, und es gewann lediglich die Wissenschaft bei der Art und Weise, in der man bei uns das Studium der Alten betrieb. Indessen wurde diesseit der Alpen eine Erfindung gemacht, deren Einfluß zwar auf dem ganzen weiten Gebiete der höheren Bildung zur Geltung kam, aber doch auch zunächst der Wissenschaft frommte. Johann Guttenberg, genannt Gänsefleisch von Sorgenloch, aus Mainz (1397—1468), war es, welcher in der Zeit von 1420—1445 zu Straßburg, und Lorenz Janszon Coster aus Haarlem, welcher ungefähr um dieselbe Zeit, oder im Kleinen wohl schon etwas früher, die Druckerpresse, welche 1462 nicht von Holland, sondern vom deutschen Rheine aus ihre Wanderungen in die weite Welt der Christenheit antrat, in Gang brachte, unter allen Maschinen diejenige, von der auch die Kunst den herrlichsten Gewinn davon tragen sollte. In einem näheren Verhältnisse gesellte ihr jedoch sich bei ein Erwerbszweig, welcher in Deutschland, wo er wahrscheinlich auch aufgekommen ist, wenigstens ganz gewiß zuerst anfing, zu grünen, zu blühen und Früchte zu bringen auf eine eben so erfreuliche, wie ersprießliche Weise, nämlich die Kupferstecherkunst, die in Europa in Verbindung mit einem deutschen Namen, demjenigen Martin Schön's († 1486), aus dem Dunkel eines geheimnißvollen, aber ruhmlosen Betriebes in die Oeffentlichkeit trat. Dies sind die wesentlichsten Momente, wodurch in den Rheingegenden, so wie in den nach Osten und nach Westen von denselben sich ausbreitenden Landen, die Cultur in ihrer Eigenthümlichkeit während des funfzehnten Jahrhunderts bedingt und gefördert wurde. Im sechzehnten Jahrhundert aber, wie nun das mit der Erforschung der alten Sprachen zusammenhängende wissenschaftliche Streben mehr und mehr zum kritischen sich ausbildete und als solches auf das Gebiet der Kirche sich wagte, ergaben sich daraus die Ereignisse, welche die Familie der abendländischen Christenheit um zwei verschiedene Herde sammelte, ja, in zwei feindlichen Lagern einander gegenüber stellte, so daß zuerst die religiöse Denkungsweise, sodann auch einigermaßen die wissenschaftliche Auffassung, die Weltanschauung in zwei Richtungen sich spaltete und auflöste, zwischen denen eine Vereinigung im Laufe von Jahrhunderten auf die Dauer noch weniger zu Stande kam, als im äußeren Völkerverkehr, der selbst öfters bis zu furchtbarem Blutvergießen, bis zum wüthendsten Kampfe gestört wurde; kein Verständiger, kein Unbefangener aber kann sich verhehlen, daß die bilden-

den Künste, während sie bei den Katholiken der liebevollsten und gedeihlichsten Pflege sich erfreuten, bei den Protestanten nicht nur von den Bilderstürmern und ihren gewaltthätigeren Sinnesverwandten, sondern auch allgemein, wiewohl bei den Reformirten mehr, als bei den Lutheranern, von der religiösen Vernüchterung und Abkühlung unaussprechlich viel zu leiden hatten, bis sie endlich von den launenhaft ihnen versetzten Schlägen wieder zu Kräften kamen und neben oder gegenüber der katholischen eine mehr protestantische Richtung annahmen, die erst viel später, so weit es in kirchlicher Hinsicht möglich war, zu einer Vermittelung, zuletzt wohl zu einer vollkommenen Ausgleichung überging. Ohne Zweifel trägt nichts in einem solchen Maße, wie die Kunst, eine aussöhnende Kraft in sich.

Eine ganz stetige, jedoch in der Folge wesentlich von außen bedingte Entwickelung nahm die künstlerische Thätigkeit, wenigstens auf diesem oder jenem Gebiete, in den Niederlanden, die im Schaffen und Wirken fortwährend mit Italien wetteiferten, besonders in der Malerei, worin sie in der älteren Zeit sogar einen bedeutenden Vorsprung gewannen. Die rege, fruchtbare Entfaltung des Kunstsinns, die hohe Blüthe des Gewerbs- und Güterlebens überhaupt, deren die südlichen Niederlande während des funfzehnten Jahrhunderts sich zu erfreuen hatten, stand in nahem Zusammenhange mit der Gestaltung der politischen Verhältnisse, die von einem so sehr sich steigernden Glanze umgeben war, daß in der Folge wahrlich nur noch die Krone zu wünschen blieb, um der Bedeutung eines Königreichs auch die Würde und Anerkennung eines solchen zu verschaffen. Johann der Gute von Frankreich übertrug das Herzogthum Burgund seinem jüngsten Sohne, Philipp dem Kühnen (6. Septbr. 1363), welcher (19. Juni 1369) sich vermählte mit Margarete, der Erbtochter des Grafen Ludwig III. von Flandern, Witwe Philipp's von Rouvre, eine Ehe, durch die 1382 Hochburgund, die sogenannte Freigrafschaft, und 1384 kraft des Erbrechts, 1388 kraft eines Friedensschlusses Flandern dem französischen Prinzen zufielen. Philipp († 1404) hinterließ diese seine sämmtlichen Länder seinem Sohne Johann dem Unerschrockenen, einem der ritterlichsten, aber auch ränkevollsten Fürsten seiner Zeit. Als derselbe auf der Yonne-Brücke zu Montereau (10. Septbr. 1419) von den Leuten des Dauphin meuchlings umgebracht worden war, ging die Regierung über auf seinen Sohn Philipp den Gütigen (1419 — 1467), welcher mehr durch sein Ansehen und seine Macht, als gemäß klaren Rechtsansprüchen 1428 noch Holland mit Seeland, 1430 Brabant mit Antwerpen sich zu erwerben wußte. Philipp, der Stifter des Ordens vom goldnen Vließe, liebte über Alles Glanz, Pracht und Prunk; sein Hof wurde ein Vorbild für die anderen weit und breit; auch war der leutselige und kunstsinnige Fürst seinem Charakter, so wie seiner Bildung nach vollkommen befähigt, Rittern, Gelehrten und Künstlern die Gesinnungen der Achtung und des Vertrauens einzuflößen. Seinen Ländern allen, seinen Städten, wie seinen Dörfern, sicherte er nach besten Kräften ihr beneidenswerthes Glück, welches sie vor Allem der Freiheit, sodann aber auch einer unvergleichlichen Betriebsamkeit verdankten; unter seinen Hauptstädten war Brügge, seine gewöhnliche Residenz, einer der ersten Seehandelsplätze Europas, da es an Reichthum, an Lebhaftigkeit des Verkehrs kaum hinter Venedig zurückzuweichen brauchte; es herrschte dort eine Behaglichkeit des Lebens, eine Munterkeit des Thuns und Treibens, wie außer Venedig sonst nirgends, und dem guten Herzoge gewährte dies die größte Freude. Schon seit mindestens einem Jahrhundert nun blühte unter dem Schutze und der Gunst des französischen Hofes die Kleinmalerei, deren zahlreiche Werke aus jener Zeit zu den angesehensten Zierden der Pariser Bibliothek gerechnet werden; der Sinn für diese bescheidene Kunst war nicht minder lebendig in Belgien, als in Frankreich, und konnte auf die kräftigste Unterstützung der Herzöge zählen, die als französische Prinzen daran ihr Wohl-

gefallen fanden. Hierin haben wir den Ursprung der hochberühmten niederländischen, insbesondere der flandrischen Malerschule zu suchen, als deren Haupt uns eine ungemein liebenswürdige Familie erscheint, durch welche die Kunst auf die ersprießlichste Weise gehoben worden ist. Geboren um 1366 zu Maaseyck, einem Städtchen in der Gegend von Maestricht, siedelte der Maler Hubrecht oder Hubert van Eyck, wohl höchstens 40 Jahr alt, angezogen durch den strahlenden Glanz Brügge's, mit seiner Schwester Margarete und seinem Bruder Jan, denen er Vaterpflichten erfüllte, nach jener flandrischen Stadt über, weil nach Karel van Mander's Ausdrucke die Kunst gern beim Reichthume ist. Beide Brüder, welche, voll tiefer Frömmigkeit und warmen Eifers, sich in ihrer Kunst möglichst auszubilden strebten, waren nachher „bei Philipp sehr lieb und werth und in großen Ehren;" und ihre Schwester entsagte den Freuden der Ehe lediglich aus Liebe zur Kunst. In den zwanziger Jahren wendeten sie sich von Brügge nach Gent, wo Hubert eine schöne Aufgabe zu lösen hatte, aber über derselben am 18. Septbr. 1426 vom Tode überrascht wurde. Wie im Herbste 1428 Herzog Philipp eine glänzende Gesandtschaft nach Lissabon abschickte, die zum Behuf seiner dritten Vermählung um die Hand der Infantin Elisabeth, der Tochter João's I., werben sollte, war derselben „Jehan de Eyck" als „ein ausgezeichneter Meister in der Malerkunst" beigegeben, um das Bildniß der Prinzessin Braut dem Herzoge vorauszusenden, worauf die Gesellschaft sammt Elisabeth zu Weihnachten 1429 in Flandern eintraf. Seit 1432 scheint des großen Malers Aufenthaltsort wieder Brügge gewesen zu sein, wo er nach J. D. Passavant's*) gründlicher Untersuchung und ganz bestimmter Erklärung im J. 1445, wahrscheinlich im Juli gestorben ist, und zwar in einem Alter von kaum 50 Jahren, nachdem Margarete schon mindestens siebzehn Jahr früher ihm im Tode vorausgegangen war. Bestattet zu St. Donat, wurde er Jahrhunderte hindurch in nicht geringeren Ehren gehalten, als später in Italien Raphael, den man kaum viel tiefer stellte, als einen Heiligen. Vermuthlich erst nach dem Regierungsantritte des Königs Alfonso, nach Manchen aber bereits zur Zeit René's, verließ Antonello von Messina, noch nicht dreißig Jahr alt, sein Vaterland und wurde der Schüler des weit und breit berühmten flandrischen Malers, bei welchem er blieb bis zu dessen Tode. Nicht durch ein Wunder, wie man ehedem wähnte, sondern gemäß nachweisbaren Vorbedingungen und einer ganz natürlichen Entwickelung der Kunst gelangte die an Reinheit, Keuschheit, Frömmigkeit, Seelenadel und Liebenswürdigkeit nur einem Raphael vergleichbare, schwärmerisch verehrte Familie van Eyck dahin, daß sie in viel höherem Sinne, als irgend ein italienischer Zeitgenosse, Epoche machte und sich die herrlichsten Verdienste erwarb. Vor Allem war es ihr Grundsatz, ganz nach ihrem freien Sinne, nach ihrer edlen Begeisterung, wie es dem gediegenen Charakter des flandrischen Volkes zusagte, Gott, der Religion und der Kirche zu leben, ohne irgend welche Einmischung in die Kunst als solche von einer äußeren Macht zu dulden; dies bedarf nach dem gegenwärtigen Standpunkte der schwierigen Forschungen über sie nun keines Beweises mehr. Sodann betrachtete sie, gänzlich von der klassischen Antike verlassen, um die sie sich nicht kümmerte, noch sich kümmern konnte, als Vorgänger die Kleinmaler, als Vorbilder außer deren zahlreichen Werken die kirchlichen Sculpturen, vorzüglich diejenigen zu Doornick (Tournay), übrigens als ihre Lehrerin allein die Natur, ohne schon daran zu denken, dieselbe wissenschaftlich mittelst der Anatomie zu studiren; es ist dargethan, daß wegen solcher Vorbereitungen Hubert mit seinen Geschwistern Anfangs bald hier, bald dort sich aufhielt. So wurde ihre Kunst ein ausgesprochener Naturalismus, ein

*) Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt 1833. S. 369 flg.

erklärter Realismus, bei dem ihnen, was immer sie vor Augen sahen, in Formen und Farben nichts zu geringfügig, zu unbedeutend war, als daß sie nicht hätten versuchen sollen, es auf dem Bilde wiederzugeben. Die Vollendung in der Ausführung der Einzelnheiten, von den Haaren des Pelzwerkes bis zu den Hauptfalten, von den feinsten Mienen und Zügen bis zu den großen Umrissen der Figuren, vom winzigsten Grashälmchen bis zum prächtigsten Baumschlage, von den kleinen Schattirungen bis zu den Localfarben, kurz, in jeder Beziehung, hat in ihren Werken schon einen so hohen Grad erreicht, daß, wenn auch wohl hie und da ein Fehler sich fände, doch der Gesammteindruck stets die vollste Befriedigung gewährt, wozu noch kommt, daß die Charaktere immer den Verhältnissen wunderbar entsprechen, Gruppirung und Scenirung auf überraschende Weise von Wahrheit und Alles vom Geiste einer innigen, rührenden Frömmigkeit und Gottesfurcht tief durchdrungen ist. Als wesentlich erscheint demnach bei ihnen die genaueste und sorgsamste Individualisirung in der Schilderung des gemeinen Lebens, so weit immer sie demselben auf ihren kirchlichen Gemälden den Zutritt vergönnen konnten. Im Vergleich mit dem unerbittlich steifen, strengen, spröden Formalismus der Ueberlieferung war dieser Fortschritt ein unschätzbarer Gewinn für die Kunst diesseits der Alpen. Dazu noch verlieh derselben die brave, verständige, tiefsinnige Familie, der erwiesenermaßen chemische Kenntnisse nicht fremd geblieben waren, auch im Aeußerlichen eine Verbesserung, die man geradezu als eine ganz wesentliche Vervollkommnung ansehen mußte, weshalb sie im Laufe der Zeit allgemein eine dankbare Aufnahme fand. Als die Geschwister von ihrem Vater Kaspar den Pinsel überkamen, bedienten sie, wie Andere, sich noch der Wasserfarben und einer Tempera. War nun auch schon vor oder zu ihrer Zeit Leinöl von den Malern hie und da als Bindungsmittel der Farben in Anwendung gebracht worden, so hatte dies doch kaum eine höhere Bedeutung, als was Aehnliches der Erfindung Guttenbergs vorausging: wie die Inhaber von Druckerpressen nur diesen, so haben die Meister von Staffeleibildern allein die Familie van Eyck als ihr erfindsames, sinniges Haupt zu betrachten und zu verehren. Mochte man es in der Tafelmalerei mit bloßen Wasserfarben auch noch so weit bringen, gingen doch jeder früheren Farbenmischung*) Vorzüge ab, die das Wesen der Tempera hartnäckig versagte; vor Allem blieb schon die Linearperspective, zumeist auf die Größe der Gegenstände angewiesen, stets so mangelhaft, daß die näheren und ferneren Erscheinungen nicht gehörig von einander geschieden, nicht bestimmt und klar genug aus einander gerückt werden konnten; sodann hatte die Farbengebung immer noch eine so große Verwandtschaft mit dem gemeinen trocknen, mageren Zeichnen, daß die Bilder nothwendiger Weise des Schmelzes, der Breite, der Klarheit, des Glanzes, der Frische und Lebendigkeit im Colorit ermangelten, wie alles dies schon die Naturwahrheit, um wie viel mehr die Idealisirung in den Darstellungen erheischte. Von welcher Beschaffenheit also auch der Oelfirniß oder das Harzöl gewesen sein mag, wie dergleichen in der Eyck'schen Werkstätte angewendet wurde, so hatte doch das Geheimniß im Allgemeinen aus derselben den Weg in die Welt der Maler des Auslands und bis gegen den Anfang des 16. Jahrhunderts allerwärts Eingang gefunden, wiewohl die italienischen Maler dasselbe Antonello, mit dem es in Venedig zu Grabe gegangen sein soll, nicht im Besonderen abgelauscht haben mochten. Unter den Gemälden, welche von der Familie van Eyck abgeleitet werden, stehen schon diejenigen hoch in Geltung, für deren Entstehung in der Werkstätte dieses Namens nur stärkere oder schwächere Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen; um so höher werden natürlich die geschätzt, deren Echtheit nicht in Zweifel

*) Bald wird bloß Eigelb, oder Ei, bald dies in Verbindung mit Feigenmilch, oder mit Pergamentmasse angegeben.

zu ziehen ist. Eine nicht ganz geringe Anzahl derselben ist nach England gekommen, wo sie vorzüglich auf Landsitzen zerstreut sich finden; andere sind weit und breit in Galerien vertheilt, und zwar so, daß nirgends von zahlreichen Sammlungen die Rede sein kann. Ein Paar derselben, welche Passavant nicht dem Meister Jan abzusprechen wagt, besitzt der Herzog von Devonshire zu Chatsworth, namentlich „die Einweihung Thomas Becket's als Erzbischof von Canterbury," welches, 1422 gemalt, vom Herzoge von Bedford dem Könige Heinrich V. geschenkt wurde. Von allen drei Geschwistern rühren die Miniaturen her, welche des Ersteren als des Regenten von Frankreich Brevier (1424), jetzt in der Pariser Bibliothek befindlich, enthält, in sofern höchst merkwürdig, als damit die Geschwister unmittelbar an die französischen Kleinmaler sich anschlossen. Am berühmtesten aber unter allen ist das aus zwölf Tafeln bestehende große Genter Altarbild über die Geheimnißlehre, das Blutzeugenthum und die Beseligung des Christenthums, ein Werk, welches, auf Bestellung der Familien Vyts und Borluut für die Kirche St. Johann, jetzt St. Bavo, ganz nach den Ideen Hubert's entworfen, von beiden Brüdern angefangen und von Jan bis 1432 vollendet, nur noch zum Theil am alten Platze sich befindet, zum Theil aber dem Berliner Museum als eins seiner kostbarsten Kleinodien einverleibt ist und vorzugsweise in Betreff der Gewandbehandlung, so wie des Ausdruckes gerühmt werden muß. Das Brügger Museum bewahrt „eine thronende Maria mit dem Kinde, welches mit Papageien und Blumen spielt," aus dem J. 1436 und das Bildniß von Jan's Gemahlin in halber Lebensgröße aus dem J. 1439, einige Stücke von geringem Umfange, aber hohem Werthe das Belvedère, oder die Ambraser Sammlung, oder die Galerie Liechtenstein in Wien. Nach einer alten Ueberlieferung, so wie nach der Meinung Sachverständiger wird Jan van Eyck das berühmte „jüngste Gericht" in der Marienkirche zu Danzig, ein Beutestück, zugesprochen, wiewohl es auch von der Meisterhand eines seiner bedeutenderen Schüler herrühren kann. Der Künstler beschäftigte sich seit 1444 mit einem großartigen, reich ausgestatteten 6 Fuß hohen Marienbilde, als er vom Tode überrascht ward; unvollendet, wie es war, erhielt dasselbe seine Stelle im Chore der St. Martinskirche zu Ypern, ist aber nun verschwunden und lediglich in einer unvollkommenen Copie zu Brügge auf uns gekommen. — Vielleicht hat keine andere Schule mit so lebendigem, frischem Sinne der Meister Geist in sich aufgenommen und keine andere ihn mit so zarter Treue und fester Anhänglichkeit vererbt und fortgepflanzt, wie diejenige der van Eyck, welche glücklicher Weise zahlreich genug war, um dem edlen Kunstsinne derselben, so wie der regsamen Kunstfertigkeit im Style und Genre eine lange Dauer zu verbürgen. Ihre Hinterlassenschaft an Gemälden von ihrer Hand, zum Theil den Werken der Schulhäupter nicht weit nachstehend, hat sich erhalten in Flandern, in England, zu London vor Allem, ferner in Berlin, in München und anderwärts. Noch unter Hubert arbeiteten Pieter Christophsen (1417—1449) und Gerhard van der Meeren (um 1430), die noch auf der Hubert'schen Vorstufe zu Jan's Vollendung stehen, oder doch sie nicht ganz vergessen lassen. Unter den übrigen setzten sich manche ohne Zweifel in Verkehr mit Italien, das dieser oder jener von ihnen auch wohl bereiste; den Beifall, welchen die Schule dort fand, den Einfluß, welchen sie da ausüben mochte, bezeugen einzelne ihrer Werke in italienischen Städten. So ist das Andenken eines Hughe van der Goes aus Gent durch ein einziges unzweifelhaft echtes großes Gemälde, „die Geburt Christi mit den Hirten und Engeln," welches er im Auftrage der Medici, der ihm durch deren Geschäftsführer Falco Portinari zu Theil wurde, wohl daheim ausführte und zu Stande brachte, zu S. Maria nuova in Florenz, außerdem durch Portinari's Bildniß im Palazzo Pitti verewigt, ein Meister, welcher bei Karl dem Kühnen im höchsten Ansehen stand, aber

nicht als Maler, sondern als Domherr zu Roodentale bei Brüssel kaum vor 1480 und kaum vor seinem 60. Lebensjahre dem Ende seiner Tage entgegensah; in Deutschland besitzt das Meiste von ihm Berlin. Eine strenge, fast zu nüchterne und kühle Naturwahrheit, die selbst an das Herbe streift, ist es, was nach Waagen, dem berühmtesten Kenner der Schule, seine Zeichnung und Farbengebung kennzeichnet. Ferner von Justus van Gent bewahrt seit seiner Zeit die Kirche S. Agata zu Urbino das Abendmahl, ein sehr bedeutendes Gemälde, an dem sicherlich der große Raphael seine Augen geweidet hat, so wie dessen Vater 1474 mit dem Meister selbst sich unterhalten konnte; wie sehr er aber auch geschätzt und gepriesen wurde, haben seine Werke nach Passavant's Urtheile doch nicht der Meister Tiefe in der Behandlungsweise und Farbengebung, wenn sie nicht gar etwas an Trockenheit und Magerkeit leiden. Als ein sehr gefeierter und berühmter Maler, von dem schon 1450 zu Ferrara eine Abnahme vom Kreuze vorhanden war, welche lebhafte Anerkennung und Werthschätzung fand, galt Rogier van Brügge*) (nach Förster 1400—1464), längere Zeit Stadtmaler von Brüssel, dem unter ziemlich vielen Werken, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden, doch nur wenige mit höchster Wahrscheinlichkeit beizumessen sind. Den Naturalismus desselben, welcher in der Formenstrenge des Starren selbst bis zur „Eckigkeit" führte, veredelte sein berühmter deutscher Schüler Hans Memling oder Hemling (1462—1499), ein fruchtbarer, schöpferischer Geist, der seinen Werken das Gepräge höherer Anmuth und den Reiz mehr entwickelten zarten Farbenschmelzes zu verleihen wußte. Das St. Johanneshospital zu Brügge, welchem er als ehemaliger Soldat zu Danke verpflichtet war, hat sich seiner bedeutendsten und vorzüglichsten Gemälde zu rühmen, an welche sich andere in dortigen Kirchen, in den Sammlungen der Könige von Holland und von Baiern rc. anreihen. In unmittelbares Einvernehmen mit der flandrischen Schule trat, nicht ohne den Vorwurf der Uebertreibung und Ausartung auf sich zu ziehen, eine holländische zu Haarlem, zu welcher einen entschiedenen Gegensatz die Leydener bildete, welche namentlich durch Cornelius Engelbrechtsen (1468—1533) und durch Lukas (1494—1533) von Leyden vertreten ist, in deren vielen Bildern die ruhige, besonnene, verständige Nüchternheit, welche jenes Volk auszeichnet, noch nicht in ganzer Natürlichkeit sich bemerken läßt, wie denn dieselben zufolge der Nüchternheit und Sucht nach dem Zierlichen, zufolge der leidigen Effect-Hascherei, manchmal sogar in das Spielende und Tändelnde, wo nicht gar in das Bizarre und Phantastische fallen. Zu derselben Zeit machte der Wunsch, sich zu veredeln, mehr Charakter in den Ausdruck, mehr Leben und Bewegung in die Handlung zu bringen und zugleich die glänzenden Fortschritte der Italiener sich anzueignen, in der südlichen Schule der Niederlande offenbar, manchmal auf Kosten einer guten Gesammtwirkung, sich geltend, wofür mehr oder weniger die noch immerdar vorzugsweise im religiösen Genre und Style ausgeführten Bilder eines Anton Claessens, eines Quintin Messys aus Antwerpen († 1529) und eines Johann Mabuse oder Gossaert († 1532) zeugen können, bis endlich aus dem charakterlosen Schwanken zwischen dem flandrischen und dem Römischen Geiste, das bei dem Letzteren manchmal unangenehm auffällt, unter dem Einflusse der Begeisterung für Raphael der unumwundene Uebertritt mancher zur Römischen Schule erfolgte, namentlich eines Bernardin van Orley, eines Jan van Schorel (1495—1562) u. v. a., die längere Zeit in Rom selbst weilten und arbeiteten, auch nur für Anhänger Raphael's angesehen werden wollten, wenngleich sie dem Charakter ihrer Nationalität nicht gänzlich entsagen konnten. Es war dies

*) Sein Verhältniß zu Roger van der Weyden ist noch nicht aufgeklärt.

ohne Zweifel der schlagendste Beweis der Ueberlegenheit Raphael's, der vollkommenste Sieg seiner Schule über diejenige van Eyck's, deren Fortbildung auf halbem Wege stehen, oder vielmehr ganz stecken blieb. Damit waren für's Erste in dieser Reihenfolge einer sehr originellen, ja, genialen Entwickelung die niederländischen Bestrebungen abgeschlossen, zufolge deren es noch zu keiner beharrlich weiter strebenden heimischen Schule gekommen war.

In Deutschland nicht weniger, als in den Niederlanden und in Italien, entwickelte sich die Malerkunst mit einer Freiheit, welche durchaus nur für die äußeren Verhältnisse und Umstände spricht; allein sie erstieg bei weitem nicht den Höhepunkt der Ausbildung, nicht den Gipfel der Vollendung, wie in Italien. Es war mehr der Verstand und Geist, als das Gefühl und Gemüth, was durch die während des funfzehnten Jahrhunderts anhebende Bewegung in Anspruch genommen wurde; der entfesselte Gedanke aber machte das Urtheil frei, und dieses traf den Nerv des Seelenlebens bis zur Lähmung, so daß die Entfaltung des Kunststrebens, die darauf ganz wesentlich beruht, schon im ersten Anlaufe gehemmt wurde. Nicht übersehen werden dürfen außerdem eine gewisse Zähigkeit, womit der Deutsche an seinen nationalen Ueberlieferungen und Eigenthümlichkeiten festhält, und ein humoristischer Hang zu Phantastereien, wodurch er bald an der Außenwelt sich rächt, bald mit ihr wieder sich aussöhnt; weder das Eine, noch das Andere konnte der Malerei zum Vortheile gereichen. Vorzugsweise das Bewußtsein der nahen Stammesverwandtschaft brachte es mit sich, daß der Vorsprung, welchen die Flandrer, die Brabanter und die Holländer, die noch näher, als die Italiener, mit dem deutschen Reiche in Verbindung standen, gewonnen hatten, in seinen Einwirkungen auf die benachbarten deutschen Schulen von Köln und von Westfalen sich fühlbar machte. Selbst diejenigen von Oberdeutschland entgingen diesem von Westen herkommenden Einflusse nicht; ja, der namhafteste Meister jener Gegenden, Friedrich Herlen, von dem aus der Zeit von 1466 bis 1488 Gemälde in Kirchen zu Rothenburg an der Tauber, zu Bopfingen und zu Nördlingen herrühren, verleugnete nicht im mindesten seine geistige Verwandtschaft mit den Flandrern, zu denen er wohl nach der Weise zünftiger Handwerker gewandert sein mochte. Auf solchen Wegen verbreitete sich demnach die Oelmalerei, zugleich aber auch der niederländische Styl in dem heil. Genre nach Deutschland, wo die Behandlungsweise viel genauer mit der niederländischen übereinstimmte, als in Italien zu irgend einer Zeit. Viel mehr Selbstständigkeit noch zeigt mit entschieden edlem germanischem Charakter Martin Schongauer oder Schön aus Ulm, ein wackerer, tüchtiger Meister, dessen Namen ein höherer Ruhm umstrahlt. Gegen 1450 arbeitete er noch in Ulm, später in Colmar, wo er wahrscheinlich erst 1499 und nicht bereits 1488 gestorben ist; seine Gemälde, die zu seiner Zeit in den westlicheren Ländern sehr gesucht waren, haben erst in unseren Tagen die verdiente Würdigung erfahren, zumeist Madonnen und Passionsscenen, nicht selten eine recht zarte Durchbildung und beseelten anmuthigen Ausdruck darlegend, wie deren besonders in Colmar und Ulm unzweifelhaft echte sich erhalten haben. Wichtiger aber ist Schön wegen der werthvollen Kupferstiche, die er von seiner Hand hinterlassen hat, ohne sich zu rühmen, Erfinder dieser Kunst zu sein, deren Ursprung und Anfang noch gänzlich im Unklaren liegt, nur daß um die damit verknüpfte Ehre allein die Deutschen und die Italiener sich streiten. Die letzteren nämlich haben allerdings schon aus früherer Zeit Stiche mit einem Namen aufzuweisen, mit demjenigen des Florentiner Goldschmieds Baccio Baldini (um 1436 bis nach 1480); jedoch abgesehen davon, daß dieser höchst wahrscheinlich alle Zeichnungen sich von Sandro Botticelli verfertigen ließ, stehen auch seine Arbeiten denen von Schön noch bedeutend nach. Doch thun wir gern den Florentinern und

den Raritätensammlern den Gefallen, den Namen Baldini's, welchem vielleicht sogar noch der des Goldschmids Tommaso Finiguerra vorausgehen müßte, hiermit nachzutragen, obwohl wir Schön keineswegs tiefer stellen wollen. Fortan mehren sich auch in unserem Vaterlande auf dem Felde der Kunst die Namen, ohne, wie anderwärts, in dicht gedrängter Schaar aufzutreten, und steigern sich die Fortschritte, ohne eben einen Anlauf zum höchsten Aufschwunge zu nehmen. Besonders war Ulm der Sitz einer nicht nur recht fleißigen und braven, sondern auch wacker und tüchtig vorwärts strebenden Schule, aus deren Kreise wir vor allen Meister Bartholomäus Zeitblom († 1514) hervortreten lassen, von dem in Kirchen und Sammlungen Schwabens Bilder religiösen Inhalts vorhanden sind, welche nicht nur eine löbliche ungekünstelte Einfachheit in der Ideenerfindung beweisen, sondern auch in der Farbengebung wegen einer ansprechenden Milde und Breite als gelungen erscheinen. An lebensvoller Gruppirung und kräftiger Formendurchbildung übertrifft ihn noch sein Schwiegervater Hans Schülein, und als Realist, der die Form zu einer noch größeren Freiheit und Fülle ausbildete, unterscheidet sich von ihm Martin Schaffner (bis 1539), beide in der freien Reichsstadt Ulm thätig. Ihnen allen dem Geiste nach verwandt sind Hans Baldung Grien († 1552) aus Gmünd, der sich 1516 am Hochaltare des Münsters zu Freiburg im Breisgau ein schönes Denkmal gesetzt hat, und Niclaus Manuel (Deutsch) (1484—1530), welcher in Venedig die Farben mit mehr Kraft und Frische, als irgend einer seiner Landsleute, hatte behandeln lernen, wie weniger seine Tempera-, als seine Oelgemälde auf den Bibliotheken zu Basel, Bern und Colmar, vor allen „die Enthauptung Johannes des Täufers" in Basel, darthun mögen. Alle diese Meister überragt an Ansehen und Ruhm bei weitem die Malerfamilie Holbein, welche uns die höchste Ausbildung, die äußerste Vollendung der deutschen Kunst wenigstens in einer Richtung vergegenwärtigt. Wiederum ist es eine freie Reichsstadt, welcher dieser ruhmgekrönte Name, vielleicht ohne ihr Verdienst, Ehre gebracht hat, nämlich Augsburg. Dort lebte (1459—1499) der Maler Hans Michel Holbein, dessen beide Söhne, Hans und Siegmund, ebenfalls der Kunst des Vaters sich widmeten. „Die Madonna auf der Rasenbank" von 1459 und „die Kirche S. Maria maggiore zu Rom" von 1499 sind Bilder, welche noch des wackeren Mannes Talente, so wie seine nähere oder fernere Verwandtschaft mit Schön und Zeitblom bezeugen können. Sein Sohn Siegmund ist in Bern gestorben. Hans († 1526 in hohem Alter) wurde ein bekannterer Meister, der zwar an Schön erinnert, aber doch durch eine belebtere Charakteristik, nicht selten schon durch einen an Leidenschaftlichkeit grenzenden Ausdruck, durch eine energische Bewegung in den Handlungen von ihm kaum auf vortheilhafte Weise abweicht. Die Galerien von Schwaben und Franken sind reich bedacht mit Arbeiten von seiner Hand, da er ohne schöpferische Kraft doch viel machte. Als seine Blüthenzeit sich schon zum Ende neigte, wendete er sich von Augsburg nach Basel, wo der jüngste seiner drei Söhne, geb. 1497 noch zu Augsburg, von ihm selbst den vollständigen Unterricht empfing. Hans Holbein der Jüngere hat, ähnlich wie Raphael, dem er jedenfalls sehr weit nachzusetzen ist, seine Verwandten alle mit seinem Ruhme in den Schatten gestellt, vorzüglich als Portraiteur, in welchem Genre einer der ersten Plätze, wo nicht der erste Platz unter den Malern aller Zeiten und Völker ihm gebührt. Ungeachtet dieser seiner unverkennbaren Bedeutung sah er in Basel sich dermaßen vernachlässigt, daß er 1526, von Erasmus an Thomas Morus empfohlen, als „fahrender Maler" nach London ging, wo er die Gunst des Königs Heinrich VIII., des Nebenbuhlers von Karl V. und Franz I., dessen Kunstsinn noch nicht ganz im Pfuhle seiner Leidenschaften versunken war, in solchem Grade gewann, daß er daselbst seinen bleibenden Aufenthalt

nahm und als der erste Künstler in England von den Lords, wie von den Gemeinen, großer Ehre theilhaftig gemacht wurde; ohne daß im Uebrigen das Glück ihm untreu geworden war, endete er 1554 in London an der Pest. Seine Werke vom Genre der kirchlichen Historienmalerei, bis gegen 1516 geschaffen, befinden sich größtentheils in der Galerie von Augsburg; Dresden aber besitzt das berühmte, wunderschöne Gemälde: „der Bürgermeister Meyer von Basel, mit den Seinen in Verehrung und Anbetung knieend vor der heil. Jungfrau und ihrem göttlichen Kinde," ein Werk, welches Holbein einerseits als Bildnißmaler, andererseits in Bezug auf das religiöse Genre uns kennen lehrt. Es ist dies ein Gemälde von vollkommen deutschem Charakter, von unvergleichlicher Naturwahrheit der Handlung und des Ausdrucks, von ganz dem Stande der Personen entsprechendem bräunlichen Fleischtone, von der fleißigsten, vollendetsten Ausführung auch in den geringfügigsten Theilen, endlich von einem zwar ebenfalls völlig natürlichen, aber sonst so zauberhaften Helldunkel, wie es nur je Correggio in seinen besten Werken zu Wege gebracht hat. Diese Bemerkungen gelten auch von dem eben da vorhandenen Portrait Thomas Morrett's *), einem unübertrefflichen, unnachahmlichen Wunderwerke, nicht aber von den übrigen Bildnissen, die den Namen Holbein hier tragen. England ist am reichsten bedacht mit Arbeiten von seiner Hand, zumal mit werthvollen Bildnissen, nur daß Alles (England ist gleichsam eine einzige große Gemälde-Galerie) mit Passavant'schem Fleiße weit und breit umher aufgesucht werden muß; es zählt außer 89 Portraits in Handzeichnungen, die fast alle im Buckinghamhouse aufbewahrt sind, mindestens noch 70 Bildnisse, größtentheils von historischem Interesse, darunter Anna Boleyn zu Hampton Court, die Könige mehr als einmal, hie und da in größeren Gruppen, so Heinrich VIII. in der Barbers Hall, Edward VI. in Bridewell Hospital, aber — nur ein einziges religiöses Gemälde, den „auferstandenen Christus vor Maria Magdalena," zu Kensington (nach Passavant, 1833). Diese Mittheilung ist außerordentlich lehrreich, wenn man an Italien denkt. Andere Bildnisse von Holbein's Hand sind in Basel, Wien, Berlin und Florenz zu suchen. Daß ein Maler von solchem Namen ganz eigentlich aus Brodmangel auswandern mußte, war ein sehr schlimmes Zeichen dafür, wie es in Deutschland um die Kunst stand; noch obendrein fehlte es nicht an Solchen, die wohl nach ihm sich nannten, oder doch nach ihm genannt werden durften. Den ausgebreitetsten Ruf erwarb sich unter diesen Christoph Amberger in Augsburg, geb. zu Amberg 1490 († wohl nach 1568), ebenfalls als Bildnißmaler; Augsburg hat von ihm in zwei seiner Kirchen auch Gemälde vom religiös-historischen Genre (1554 u. 1560). Zu seiner Zeit lebte eben da noch ein berühmter Schüler Martin Schongauer's, Hans Burgkmair aus Augsburg selbst (um 1472—1559), von welchem aus verschiedenen Perioden seines Lebens biblische Bilder von hohem Werthe zu Augsburg, Ulm und München erhalten sind; er war originell genug, um neben allen Anderen sich stets seinen Charakter zu bewahren, wie er denn selbst seinem Freunde, dem großen Dürer, in mancher Beziehung, vor Allem in der Luftperspective, überlegen war. — Zur großartigsten und reichsten, zur mannigfaltigsten und anziehendsten Blüthe bildete sich die deutsche Malerkunst aus in der fränkischen Schule der freien Reichsstadt Nürnberg, wo der humoristische und phantastische Hang schon darin zur Geltung kam, daß ihr nur eine möglichst scharf ausgeprägte, manchmal bis zur Verzerrung übertriebene und überspannte Charakteristik ein Genüge that; doch hielt sie gewöhnlich sich in wohl bemessenen Schranken, wenn sie auch nicht selten bis an deren äußerste Grenzen vorschritt. Als der erste

*) Dieses Portrait und dasjenige des Arztes Correggio's stehen in unmittelbarer Nähe bei einander auf derselben Linie.

namhafte Meister zu erwähnen ist der talentvolle Michael Wohlgemuth (1434—1519), welcher, während er in idealen Gestaltungen, zumal in den Madonnen, stets der Wahrheit die Ehre gab und seine Schöpfungen der Art nie ohne die entsprechende Würde, Schönheit und Erhabenheit hinzustellen pflegte, hinwiederum der Verworfenheit und Schlechtigkeit, der Gemeinheit und Niederträchtigkeit gegenüber sich nicht enthalten konnte, dem Kitzel der Spottlust, oder auch dem Drange empörter Gefühle damit Luft zu verschaffen und Raum zu vergönnen, daß er selbst das Widernatürlichste, das Häßlichste und Abscheulichste nicht verschmähte, um Sünde, Verbrechen und Laster recht auffallend zu treffen und zu brandmarken; wie tadelhaft auch in gewissem Sinne solch ein künstlerisches Gebahren sei, welches menschliche Vergehungen zu Teufeleien macht, so liegt doch eben hier ganz klar ein Charakterzug der deutschen Nation, welche, zu geduldig, oder zu gutmüthig, um den Mordstahl gegen den Frevel in Anwendung zu bringen, am liebsten ihre Zuflucht zur stechenden Satire und Ironie nimmt, wozu unser Volk nicht weniger Anlage hat, als das römische, das selbst in der schlimmsten Zeit, selbst unter den größten Gefahren, in denen das Leben auf dem Spiele stand, dergleichen unschuldige und sittliche Rache sich eben so wenig wehren oder verbieten ließ, wie irgend ein freier Mann unter uns. Jene alten Maler hatten sogar Christus und die Propheten für sich, wenn sie den Pinsel als eine moralische Waffe brauchten. Wohlgemuth's Werke sind unseres Wissens nur religiöser Natur; es finden deren sich in der Marienkirche zu Zwickau (1479), in mehreren Kirchen zu und bei Nürnberg (bis 1508), eins oder das andere schon in Galerien, besonders zu Wien und zu München. Ein echter Deutscher seiner vielseitigen Anlage und Bildung, so wie seinem Temperamente und Charakter nach, war Wohlgemuth's Schüler, der große Albrecht Dürer, der Günstling und Freund des Kaisers Maximilian, der Sohn eines gleichnamigen Goldschmieds in Nürnberg, welcher (geb. 24. Mai 1471), obwohl heimisch und bewandert auf dem ganzen Gebiete der bildenden Künste, doch vorzugsweise mit dem Pinsel und dem Grabstichel seine reiche, schöpferische und unerschöpfliche Kraft bewährt hat, übrigens, wie wenig er auch, wo es galt, zu mahnen, oder zu züchtigen, seine kühne und feurige Phantasie im Zaume halten mochte, doch mit seinen großen italienischen Zeitgenossen darin übereinstimmte, daß die Natur, wie er nach Melanchthon's Bemerkung erst spät recht einsehen lernte, der Künstler erste oder einzige Lehrerin sein müßte, weshalb er nicht nur der Mathematik, sondern auch der Anatomie, selbst als Schriftsteller, fleißig oblag. Nach dem Ablaufe seiner dreijährigen Lehrzeit ging er nicht anders, als ein zünftiger Handwerker, für vier Jahre auf die Wanderschaft, nach Basel, Colmar, Venedig u. s. w., von wo heimkehrend, er 1494 in seiner Vaterstadt sich häuslich niederließ. Seinen Bildnissen nach war er ein Mann von echt deutscher Schönheit, durch die selbst das Bewußtsein wahrer, doch charakterhafter Vollkommenheit seiner äußeren Erscheinung erweckt werden mag; auch dies wirkte dahin, die Verehrung hervorzurufen, deren er später in allen Klassen der Gesellschaft von den Allerhöchsten bis zu den Geringen herab stets genoß. Vom Herbste 1505 an hielt er sich wieder über ein Jahr in Italien auf, wo zu Venedig und zu Bologna dem würdigen jungen Manne, den bereits der liebenswürdigste aller Kaiser in Ehren hielt, die Herzen der Künstler freudig entgegenschlugen; über sein dortiges Thun und Treiben geben seine ausführlichen Briefe an Pirckheimer die vollständigsten Aufklärungen. Jedoch seine Kunst empfing nicht den mindesten Eindruck vom Venetianischen Stempel; er wurde mehr bewundert, als daß er bewundert hätte. Unter den italienischen Künstlern war ihm wohl keiner dem Geiste nach verwandter, als Michel Angelo, wiewohl dieser an Großartigkeit des Sinnes, des ganzen Dichtens und Trachtens es ihm bei weitem zuvorthat; nicht dieser war es, sondern der von den Päpsten ausgezeichnete, gefeierte, unendlich

liebenswürdige Raphael, dessen Freundschaft der deutsche Künstler 1514 in Anspruch nahm, nicht vergebens, da zwischen Männern, die aus den edelsten Stoffen geschaffen sind, die mit dem Gemeinen kaum noch etwas zu thun haben, immer nur Achtung, oder selbst Liebe bestehen kann, Neid und Eifersucht aber nur in kleinlichen oder boshaften Seelen Wurzel schlägt. Vom Juli 1520 an war er wieder gegen fünf Vierteljahre auf Reisen, und zwar in Flandern, um die Gunst des jungen Kaisers Karl ebenfalls zu gewinnen; die Krone einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, einer unaufhörlichen Verherrlichung seiner Person war die Ehre, daß der Kaiser den Fürsten der deutschen Künstler mit dem Könige von Dänemark und den anwesenden Fürsten des deutschen Reiches zur Tafel zog. Er war in Belgien bald hier, bald dort, theils um Künstler, oder hohe Beamte, unter anderen die Prinzessin-Statthalterin Margarete, zu besuchen, theils um Denkmäler der Künste in Augenschein zu nehmen: das ganze Land war seines Namens voll. Dennoch riß er sich los von Antwerpen, wo man sich Mühe gab, ihn zu fesseln. Er verschied 1528 den 6. April a. St. an der Schwindsucht, „ausgedorrt, wie ein Schaub;" sein giftig böses Weib Agnes Frey, mit dem er nur aus Gehorsam gegen seinen Vater sich verbunden hatte, vergällte ihm gar oft seinen guten Humor und war Schuld an seinem vorzeitigen Tode. Sein unermüdlicher Fleiß erzeugte außer einigen wenigen berühmten deutschen Schriften eine sehr große Menge von Gemälden, Kupferstichen, Holzschnitten, Reliefs u. dergl.; keineswegs alle tragen die Merkmale einer hohen oder der höchsten Vollendung, oder selbst den Hauch des Genius an sich, gewähren aber insgesammt das allerhöchste Interesse, selbst wenn er im Drange ironischen Allegorisirens sich auf das Gebiet überschwänglicher und schwülstiger Phantastereien verleiten ließ. Abgesehen von seinen Stichen und Holzschnitten, die leichter zu erlangen sind, kann man Nürnberg, Wien, München, Schleißheim, Florenz, Prag und Frankfurt a. M. als diejenigen Orte bezeichnen, wo am sichersten Gelegenheit, ihn kennen zu lernen und zu studiren, sich darbieten dürfte. Aus den Hunderten seiner Arbeiten heben wir nur Einiges hervor: 1) Das „Rosenkranzbild" vom J. 1506 im Prämonstratenserstifte Strahow zu Prag; 2) den Kupferstich „Christus am Kreuze, umgeben von Johannes und den Frauen;" 3) die „Marter der 10000 Christen," 1508 für Friedrich den Weisen gemalt, in der k. k. Galerie zu Wien; 4) die „Himmelfahrt Mariä" von 1509, in München durch einen Brand vernichtet; 5) „Karl der Große und Kaiser Siegmund" von 1510 im Landauer Brüderhause zu Nürnberg; 6) die „Anbetung der heil. Dreifaltigkeit" von 1511 zu Wien, als Gemälde und als Holzschnitt gleich gepriesen und hoch berühmt; 7) Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Max von 1515 auf der Münchner Bibliothek; 8) 150 Blätter von Handzeichnungen aus der Hinterlassenschaft des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen in Wien; 9) „Johannes und Petrus, Marcus und Paulus" von 1526 in München; 10) Bildnisse von Zeitgenossen, natürlich außer von sich selbst vom guten, leutseligen Kaiser mehrmals, eins noch von 1519, vom Cardinal Albert von Brandenburg (1519), von Philipp Melanchthon (1520), von Friedrich dem Weisen in Holz u. a. Albrecht Dürer's Geist, aber nicht sein geniales Talent ging über auf eine große Anzahl von fleißigen Schülern, leider auch nur in abgeschwächter Kraft und in verringertem Grade; am meisten glichen ihm Hans (Wagner) von Kulmbach († 1545), Bartholomäus († 1540) und Hans Sebald († um 1550) Beham aus Nürnberg, vorzüglich aber Albrecht Altdorfer aus Altdorf (1488—1538, gestorben zu Regensburg) und Albrecht Aldegrevers aus und in Soest (1502—1562) als Maler, da selbst die beiden letzteren, ohne Frage die bedeutendsten, als Stecher die ersten unter den sogenannten kleinen Meistern, eben als solche ihm ziemlich weit nachstehen. Georg Pens aus Nürnberg († 1556 zu Breslau) schon wendete sich mit offener

Erklärung der Bevorzugung, ähnlich manchem Nachfolger der van Eyck, aus der Dürer'schen zu der Raphael'schen Schule, deren Styl er allmälig sich nach Möglichkeit aneignen wollte. Auch die fränkische Schule war kaum aufgeblüht, als sie schon abblühte, und zwar auf immer. — Ein Zweig derselben war frühzeitig nach Sachsen gezogen worden durch den Edelsinn des Kurfürsten Friedrich des Weisen, welcher in dem Meister Lukas (Sunder) Cranach aus Cronach bei Bamberg (1472—1553), den er 1504 zu seinem Hofmaler ernannte und drei Jahre nachher für turnierfähig erklärte, mehr, als einen bloßen Günstling oder Diener, fand; die Begründung seines Glückes vergalt Lukas Cranach, wiederholentlich Bürgermeister zu Wittenberg und seit 1519 Kämmerer, dreien Kurfürsten nach einander durch eine musterhafte und rührende ganz unverbrüchliche, innige deutsche Treue, bis er am 16. Octbr. 1553 am Hofe zu Weimar verstarb. Wenige Künstler haben einen so gleichmäßigen und fruchtbaren Fleiß an den Tag gelegt, wie dieser Hofmaler, welchem seinen Werken nach ungemein schwer geworden sein mag, dann und wann einmal dem Charakter des Germanismus zu entsagen, des Hanges zur gutmüthigen Ironie und Satire sich zu entäußern. Seinen Geist kennzeichnet Kugler mit folgenden von uns zu unterschreibenden Worten scharf und bestimmt: „Statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben mehr oder weniger einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so daß sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer großartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen." Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte von seiner Hand sind in Menge vorhanden zu Dresden (29 Bilder), zu Weimar, zu Berlin, zu Wien, zu Rom u. a. O., besonders auch in protestantischen Kirchen, öfters mit Portraits sogar auf Altarbildern, wie in der Stadtkirche zu Wittenberg. „Die Madonna als Himmelskönigin" mit mehreren Heiligen, durch den Cardinal von Brandenburg 1528 bestellt, ziert den Altar der Liebfrauenkirche zu Halle. Anspielungen auf Zeitgenossen und Zitereignisse dürfen bei ihm nicht selten vorausgesetzt werden; doch strebte er ganz ersichtlich nach Vervollkommnung, nach der Entfesselung von den leidigen Banden der Nationalität*), wofür unter Anderem die mehr als einmal zu findende „Ehebrecherin vor Christo," so wie „der die Kinder herzende und segnende Heiland" zeugen können. Seinen Geist und Sinn, so wie sein Glück, erbte sein Sohn, Lukas Cranach der Jüngere (1515—1586), ebenfalls Bürgermeister zu Wittenberg, nur daß er in der Sorgsamkeit und Feinheit der Ausarbeitung seiner Gruppen und Figuren die Ansprüche an sich noch steigerte, außerdem einer größeren Anmuth und Lieblichkeit im Colorit sich befleißigte. Gewandung, Fleisch und Farbengebung sprechen augenscheinlich für das Bemühen Beider, Fortschritte zu machen, nur daß sie nie ganz einen beschränkten Standpunkt der Auffassung und Darstellung verließen. Auch diese sächsische Schule scheint bis zum dreißigjährigen Kriege, der bei uns tabula rasa machte, sich gänzlich verloren zu haben und ausgestorben zu sein. — Einen Versuch, dem Genre der Landschaft die Selbstständigkeit, die Unabhängigkeit von der Historienmalerei zu erringen, machte in Deutschland damals ein unglaublich mühsam arbeitender Künstler, dessen Werke nun so sehr gepriesen sind, daß sie als Kleinodien mehrerer Museen und Galerien betrachtet werden, nämlich Adam Elzheimer aus Frankfurt (1574—1620), welcher seine immer ganz im Kleinen angelegten Landschaften

*) Sein Heiland ist bisweilen höchst würdig und wunderschön, aber — blond; und die gelbe Farbe ist die gewöhnlichste, die er den Haaren biblischer Personen giebt.

nur noch mit einer geschichtlichen Staffage zu versehen pflegte, die er meistens der Bibel, manchmal den alten Mythen entlehnte. Der arme Mann, der daheim nur mit genauer Mühe und Noth sich und seine vielen Kinder zu erhalten vermochte, folgte dem Beispiele der Niederländer und dem Drange seines Herzens; er wanderte aus nach Rom und ist dort wahrscheinlich im ärgsten Elende zu Grunde gegangen. So stand es um die deutsche Kunst, um die deutschen Künstler; man ließ sie verkommen, um — einst an ihren Werken sich wahrhaft zu ergötzen und zu erbauen. Wer kann nun ohne schmerzliche Gefühle der Betrachtung eines der Elzheimer'schen Bildchen sich widmen? Allerdings wurde der Zustand Deutschlands mehr und mehr der trübseligste; aber litten etwa die Niederlande weniger oder kürzere Zeit? Und dort glänzte nicht nur die Kunst, sondern es glänzten auch die Künstler unter dem Schutze der spanischen Statthalter nicht minder, als unter dem der holländischen Bürgermeister. — Sehr bald erholten sich die Niederländer von den nachtheiligen Folgen, welche der Verfall und die Auflösung der van Eyck'schen Schule herbeiführten; sie machten sich möglichst zu eigen, was die Römer und Florentiner voraus hatten, und es gehörte bei ihnen fortan gewissermaßen zum guten Tone, erzählen zu können von den Erlebnissen und Erfahrungen einer Reise nach und eines Aufenthaltes in Italien. Seit den sechziger Jahren war freilich das Land der Schauplatz eines langwierigen Kampfes; Spanien, oder Oranien war die Losung; bis 1648 wurde der Kriegszustand nie unterbrochen, nie aufgehoben; seit 1579 war die Trennung der nördlichen von den südlichen Provinzen eine Thatsache. Wahrhaft wunderbar, daß die Malerkunst, anscheinend ein bloßer Luxus, auf keiner Seite auch nur die geringste Störung oder Hemmung in ihrer Entwickelung erfuhr, ja, daß sie sogar, gleichsam wie zum Troste, zur Aufheiterung und Verschönerung solch eines Lebens, ihre herrlichsten Triumphe feierte; in der That, jene Völker bewährten darin eine schöne Kraft, die freilich in der Blüthe des Handels die beste Nahrung fand. Inzwischen sonderte sich allerdings die holländische Schule bestimmter ab von der brabanter oder Antwerpner, aber keineswegs, um die Gemeinschaft und den Verkehr nicht fortdauern zu lassen. Vielmehr war es bisweilen vorzugsweise die Kunst, von der eine gewisse Vermittelung oder Versöhnung noch zu erwarten war; Zankapfel wurde sie wenigstens niemals. Die lebendige Thätigkeit richtete sich nicht nur darauf, neue Bilder zu erzeugen, sondern es traten auch ganz neue Genres ins Dasein, indem die Historienmalerei nach und nach die Landschaft, das Viehstück, das Genre im engeren Sinne und das Stillleben freilassen und für selbstständig erklären mußte. Die Landschaft schüttelte zuerst die Fesseln ab, nachdem sie den geschichtlichen Bildern oft genug nicht blos zur Staffage gedient hatte; man begrüßte ihre Selbstständigkeit mit allgemeinem Beifall, mit aufrichtigem Jubel. Die Künstler, welche als treue und eifrige Anhänger der römischen Schule heimkehrten, machten großes Aufsehen und brauchten nicht Sorge zu tragen, daß sie keine Schüler finden würden. An der Spitze der frischen niederländischen Bestrebungen und Richtungen standen Lambert (Sutermann) Lombard (1506—1560) und Frans (Floris) de Vriendt aus Antwerpen (1520—1570). Die tüchtige Durchbildung des letzteren von diesen beiden war eine so entschiedene, daß die bitter-süße Satire der vaterländischen Künstler ihn entweder den flandrischen Raphael, oder auch den „Laternenträger und Straßenmacher" zu nennen pflegte; wie weit er davon entfernt geblieben war, Raphael's reinen Geist in sich aufzunehmen, dürfte sein „Lot mit seinen Töchtern," ein abscheulich schönes und reizendes Bild, in Berlin und in Dresden am besten darthun. Doch seine Schule war groß und regsam; unter seinen zahlreichen Nachfolgern erlangten den bedeutendsten Einfluß Martin de Vos (1520—1604), ein Maler von Venetianischer Bildung, durch Rückkehr zur Natur, Karel van Mander (1548—1606), auch Dichter

und Schriftsteller, durch tiefe Durchdringung des Raphael'schen Geistes und Octavius van Veen, am bekanntesten unter dem Schulnamen Ottovenius (1556—1634), leider schon Manierist der Italiener, durch — einen sehr großen Schüler, welcher Epoche gemacht hat. Mochte die Geltung dieser entschieden romanisirenden Maler auch noch so bedeutend sein, so schienen andere doch das Bedürfniß einer selbstständigeren, freieren Richtung lebhaft zu empfinden; und sie möchten wir lieber als Begründer der neueren niederländischen Schulen ansehen, von denen so viele Tausende der schönsten und reizendsten Gemälde, Bilder und Bildchen von der verschiedensten Art, oft leidenschaftlich gesucht und unglaublich theuer bezahlt, als der edelste Handelsartikel in die weite Welt gingen, um für kommende Jahrhunderte noch die Freude und Lust empfänglicher Gemüther zu sein. Uebrigens war es natürlich, daß eine Blüthe der Kunst, welche die reichsten Ernten einbrachte, die Verhältnisse der äußeren Stellung in der Gesellschaft wesentlich umgestaltete; Maler traten nun auf, wie Ritter, und Niemand wagte, dies ihnen zu wehren. Als einen vornehmen Mann kündigt den ersten Landschafter aller Zeiten schon sein Zuname an, „Sammet-Breughel," welcher den Manieristen der Italiener mit seinen vollendeten Cabinetsstücken etwas Neues entgegenhielt, was seine Wirkung nicht verfehlen konnte. Vorausgegangen waren ihm freilich schon mit gutem Erfolg die Gebrüder Bril aus Antwerpen, Matthäus (1550—1584) und Paul (1554—1626), die indeß sich ganz nach Rom übersiedelten, wo sie auch gestorben sind; sie befreundeten sich möglichst mit der italienischen Schule und Natur, zumal der jüngere, der, in den nächsten Beziehungen zu Annibale Carracci stehend, mit diesem gemeinschaftlich das neue Feld bebaute und recht in Uebereinstimmung mit den italienischen Anschauungen besonders gern Ruinen anbrachte. Anders Jan Breughel aus Brüssel (1589--1642*)), der Sohn des Malers Pieter Breughel aus Breughel bei Breda (1530—1600), der Bruder Pieter Breughel's, des sogenannten Höllen-Breughel, der sich in seinen Phantastereien noch nach Lukas van Leyden richtete. Jan Breughel ging in Rom gleichfalls zur Landschaft über, band sich aber nicht an die Weltstadt der Künstler, sondern wurde ein klassischer Landschafter, ein gefälliger Naturalist seines Vaterlandes mit einem so unermüdlichen Fleiße und so unerschöpflicher Kraft, daß mit seinen auf Anschauungen beruhenden Bildern, die selbst ungeachtet eines manchmal wiederkehrenden bläulichen Tones fast immer etwas sehr Ansprechendes, Anmuthiges und Reizendes haben, die berühmtesten Galerien bereichert worden sind. Mehrere nach ihm blieben ganz bei seinem Genre, namentlich Pieter Gysens († 1670) und Roelandt Savery aus Courtray (1576—1639), von denen der letztere, an Feinheit ihm nachstehend, gern ein Moment hinzugefügt hat, wodurch eine ernste, schwermüthige oder selbst schauerliche Stimmung erweckt werden mag; dagegen verlieh Hendrik van Balen aus Antwerpen (1560—1632) seinen Landschaften, wenn er sie nicht geradezu als Staffage behandelte, gewöhnlich irgend eine mythologische, oder historische Ausstattung, wie der unglückliche Elzheimer, der bei den Niederländern in der höchsten Achtung stand.

Daß der Malerei, falls sie sich nur in den Schranken der guten Sitte hielte, die Spanier hold waren, möchte eines Beweises kaum noch bedürfen; die Blüthe der belgischen Schule ist ein glänzendes Zeugniß für die Gunst, deren die Künstler bei den Statthaltern sich zu erfreuen hatten. Es gab aber auch schon in Spanien selbst Maler, die der vaterländischen Frömmigkeit, dem Nationalcharakter des Heldenvolkes der pyrenäischen Halbinsel einen ungemein anziehenden Ausdruck zu geben wußten. Die Dresdner Galerie

*) Die Daten stehen hier nicht fest.

besitzt in dem an die Säule gebundenen Erlöser, vor dem Petrus im bischöflichen Ornate kniet, ein sehr werthvolles Werk von Pedro Ruiz aus den siebziger Jahren des funfzehnten Jahrhunderts, aus welchem wir schließen können, wie der Geist des Spaniers mit der Aufgabe rang, der Kunst und der Kirche gleich gerecht zu werden. Bilder der Schule van Eyck's, so wie der deutschen Meister Schön und Dürer wurden von den Spaniern sehr hoch geschätzt. Erst die glänzenden Triumphe der Italiener bestimmten sie, von diesen zu lernen. So schlossen manche der Kunst beflissene Maler sich an Leonardo da Vinci an, wie Pablo de Aregio und Francisco Neapoli, andere an Michel Angelo, wie Alonso Berruguete und Pedro Campaña, und andere an die Schule Raphael's, wie Luis de Vargas. Eine eigenthümliche, bewundernswerthe Kraft legte in seinen herrlichen Schöpfungen Morales vor Augen, welcher (1509—1586) von der Nation selbst mit dem Beinamen: „el Divino" beehrt wurde. Dagegen hielt es Vincente Joanez (1523—1579) mehr mit den Florentinern, während auch Tiziano seinen Anhang in Spanien hatte. Es kam bald zur Charakterbildung besonderer Schulen in Madrid, in Sevilla und in Valencia, unter denen die letztere den Italienern am nächsten stand. In Sevilla waren Fr. Pacheco (geb. 1571) und Juan de las Roelas (1558—1625), in Valencia Franc. Ribalta (1551—1628) und sein Sohn Juan die Hauptträger der herrschenden Richtung. Naturalisten sind die spanischen Meister alle ohne Ausnahme; Gewandung und Farbe behandelten sie meistens mit Geist und Geschmack, ohne jenes Feuer der Leidenschaft kund zu geben, das man leicht erwarten könnte. Vielmehr drückt sich öfters eine rührende Zartheit des Sinnes in den sanften, weichen Uebergängen der Lichter und Schatten aus, in denen sie gemeiniglich die ansprechendsten Töne mit großem Glück zu treffen wissen. Wenngleich übrigens der streng kirchliche Sinn uns allerwärts entgegen tritt, ist doch das Portrait daneben auch mit großer Geschicklichkeit, mit sicherer Hand gepflegt worden. Geistlichkeit und König blieben den Malern gewogen, so lange die strengen Vorschriften, welche der Gewandung galten, nicht übertreten wurden; keusche Zucht und Sitte mußte gewahrt bleiben, widrigenfalls selbst den schönsten Gemälden das Auto da fé in Aussicht stand.

Diese Blüthe, deren in den cisalpinischen Ländern die Malerei sich erfreute, übte inzwischen einen solchen Einfluß aus, daß ein derselben nahe verwandter Zweig des Gewerbes mehr zu ihr empor in den Kreis echt künstlerischer Thätigkeit gehoben und somit unter den Gesichtspunkt des wahrhaft Schönen gestellt wurde, eine Umgestaltung, die bis auf unsere Tage herab ersprießliche Folgen nach sich zog. So lange überall Fürst und Volk ihre innige Freude an den herrlichen gothischen Bauwerken fanden, so lange denselben der Reiz der Neuheit noch ungeschwächt inne wohnte, mußten die erweiterten Räume der Fenster eine einladende und auffordernde Kraft zur Geltung bringen, das stärker zuströmende Licht auf solche Weise zu mildern, daß nicht nur im Allgemeinen dem Schönheitssinne eine passende Befriedigung würde, sondern auch die Romantik, die in einem derartigen Gebäude liegt, erhöht werden möchte: so erlangte die bereits seit dem Jahre 1000 geübte Glasmalerei, der man sich schon längst mit besonderer Vorliebe widmete, zuerst ihre größte Ausbildung, sodann aber auch eine gewisse Freiheit und Unabhängigkeit, als die Gothik selbst auf der einmal erreichten Stufe stehen zu bleiben gezwungen war. Wohl in allen Ländern, wo dieser eine erwünschte Aufnahme zu Theil wurde, gesellte sich ihr die Glasmalerei bei, erlangte aber nirgends eine solche Vervollkommnung, wie in Deutschland und den Niederlanden; hie und da ging sie aus der Kirche über in profane, theils in öffentliche, theils auch in Privatgebäude. In Deutschland erwarben sich einen Namen, ja, selbst hohen Ruhm mittelst dieses künstlerischen Gewerbes folgende Meister: Hans und

Klaus Glaser in Ulm (1441—1460), Hans Wild und Kramer (1480), der 1825 kanonisirte Dominicaner Jakob von Ulm oder Fra Beato Giacomo (1407—1491), Wolf Katzheimer zu Bamberg (1487—1508), Hans Schön zu Ulm (1495—1514), Veit Hirschvogel der Alte (1461—1525) und seine Söhne Veit (1487—1553) und Augustin (geb. 1503, seit 1530 in Wien), endlich Sebald Hirschvogel, Veit des Jüngeren Sohn, (1517—1589) in Nürnberg, Josias Maurer (1530—1581) und sein Sohn Christoph (1558—1614) in Zürich, letzterer späterhin zu Nürnberg. Klassische Orte dieser Kunst sind bei uns Ulm im Dome (1441—1500), Salzburg in der Kirche der Benedictinerinnen (1480), Nürnberg zu St. Lorenz und St. Sebald, Köln im nördlichen Schiffe des Domes (1508 u. 1509), ferner zu St. Maria in Capitolio (1460—1470 und 1514) und zu St. Peter (1524), in England Canterbury in der Kathedrale (funfzehntes Jahrh.) und Cambridge in der Frohnleichnamskirche (sechzehntes Jahrh.). In den Niederlanden standen selbst Maler vom Kunstfache nicht an, ihre Thätigkeit in dieser Beziehung der Architektur dienstbar zu machen; am berühmtesten sind dort folgende Namen dadurch geworden: Bernardin van Orley (1490—1550), Jakob Floris de Vriendt (um 1550), Dirk und Walter Crabeth aus Gouda (nach 1550), Abraham Diepenbeck aus Herzogenbusch (1589—1651) u. v. a., und zwar zu Antwerpen, Brügge, Brüssel, Gouda u. s. w. In Frankreich, wo kaum weniger Namen glänzen, als in Deutschland und den Niederlanden, arbeiteten Manche nach Cartons der berühmtesten Maler, so Robert Pinaigrier (1520—1540) zu Chartres, zu Paris und zu Troyes wahrscheinlich nach Leonardo da Vinci und nach A. Dürer und Enguerrand Leprince zu Beauvais nach Dürer, Raphael und Giulio Romano; am fleißigsten aber war ohne Zweifel Jean Cousin aus Souci bei Sens seit Franz I. unter vier Königen. Nachdem nun einmal dieser künstlerische Gewerbsbetrieb eine solche Höhe der Ausbildung erstiegen hatte, dürfte man wohl annehmen, daß er leicht auf diesem Punkte zu erhalten gewesen wäre; allein in Uebereinstimmung mit den kirchlichen Interessen begann im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts sein Niedergang, der ein gänzliches Verkommen zur Folge hatte, so daß er erst in unserem Jahrhundert wieder hervorgesucht werden mußte, um die Renaissance der Gothik zu unterstützen.

Hand in Hand mit der Malerei ging wenigstens in Deutschland die Plastik in allen ihren Zweigen, so daß man, wenn sie auch nicht sogleich zu solch einer Schönheit, Erhabenheit und Freiheit sich aufschwang, wie in Italien, doch für sie die besten Hoffnungen fassen und nähren konnte. Zu selbstständigeren Arbeiten wurde außer dem Steine vorzüglich Holz verwendet; kein anderes Volk leistete im Schnitzen so viel, wie das deutsche. Die Orte, wo die Malerei längere oder kürzere Zeit in Blüthe stand, waren vorzugsweise auch Sitze der Bildnerkunst, namentlich Ulm und Nürnberg. In Ulm ist vor allen in gutem Andenken geblieben der Name Syrlin, der in Verbindung mit dem Namen Georg (Jörg) von der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts an sich mit einer reichen Ruhmesernte geschmückt hat. Als das erste Werk Jörg Syrlin's, des Vaters, betrachtet man ein reich geschnitztes Singpult aus Eichenholz vom Jahre 1458, welches der Ulmer Verein für Kunst und Alterthum besitzt. Besonders schien die Fertigung von Schnitzgestühlen der Syrlin'schen Werkstätte oder Schule eine Hauptaufgabe zu sein. Weltberühmt ist vor allen das Münstergestühl in Ulm, welches aus derselben von 1468 bis 1474 hervorging. Von Steinwerken aber hat nur ein einziges sich erhalten, welches ohne Zweifel von demselben Plastiker herrührt, nämlich der 1840 restaurirte „Fischkasten" in Ulm, wie man den dortigen Marktbrunnen zu nennen pflegte, welchem in einem 27 Fuß hohen Denkmale von feinem Sandsteine, das in Nischen die Standbilder

dreier Ritter, der Stifter muthmaßlich, in sich schließt, der alte Jörg Syrlin eine schöne Zierde gegeben hat (1482). Den Ulmer Chorgestühlen ziemlich an die Seite zu stellen sind die Wiener im Münster von St. Stephan, welche bis 1487 vollendet wurden; an einer der Statuen, welche, nebst reichem Laubwerke und Darstellungen aus dem Leben Jesu Christi, dieselben schmücken, entdeckte man die in einander verschlungenen Buchstaben J und S, woraus sich die herrschende Meinung bildete, daß der alte Syrlin ihr Verfertiger wäre. Neuerdings indeß hat man nach Urkunden als solchen den Schnitzer Wilhelm Rollinger bezeichnet, sei es nun daß der Ulmer Meister sich daran betheiligt habe, oder nicht. Dessen Geschäft ging in der Folge auf seinen wohl bis gegen 1510 thätigen Sohn gleichen Namens über, welchem vorzüglich die Chorgestühle in der Klosterkirche von Blaubeuren verdankt werden. — Ulm voran ging im funfzehnten Jahrhundert, so wie im Anfange des sechzehnten, Nürnberg, damals eine der ersten Städte Deutschlands, zumal auf dem schönen Gebiete der geistigen Interessen, wo sie sich rühmen konnte, dem Vaterlande in gar manchen wichtigen Beziehungen die rechten Wege zu weisen. Alle künstlichen Versuche späterer Zeiten, der Stadt ihre vormalige Größe und Bedeutung wieder zu verschaffen, mußten sich als eitel erweisen, weil es am natürlichen Boden fehlte, aus dem die blühenden und Früchte tragenden Gewächse, welche den Vorzug von Ländern und Orten bedingen, allein emporsprießen können. Die edle Begeisterung ist die wesentlichste, die hauptsächlichste Quelle großer Thaten und Werke; dieser ursprünglichen Triebfeder alles Guten und Schönen aber war zu jener Zeit eine Schwungkraft eigen, welche niemals blos aus einem kühlen, nüchternen gewerblichen Dichten und Trachten die rechte Nahrung schöpft. Die Nürnberger Uhren und Spielsachen thun es freilich nicht. So gesellte sich denn den reichen und angesehenen Männern, welche in den Wirkungskreisen des niederen und höheren Güterlebens Nürnberg zierten, auch ein Bildhauer bei, dessen Name bis auf unsere Tage einen guten Klang behalten hat: Adam Kraft (1430—1507). Demselben Geiste, der in der Nürnbergischen Malerei waltete, begegnen wir wieder in den Denkmälern der Kraft'schen Künstlerthätigkeit; es ist dies der Geist eines strengen Naturalismus, der, bisweilen selbst zu weit gehend, im übertriebenen Eifer sogar Trockenheit und Magerkeit erzielend, vor Allem die Richtigkeit und Wahrheit der äußeren Formen ins Auge faßt, um in denselben mit frommer Treue der Idee und dem Gefühle einen sprechenden Ausdruck zu leihen. Allerdings befolgte Kraft auch nicht immer die Regeln der Natur, zumal er in späterer Zeit sich selbst zur Schwülstigkeit neigte; aber es war schon rühmlich, daß das Bewußtsein davon, worauf es ankäme, bei ihm entschieden Geltung gewonnen hatte. Den Hauptfehler, welchen er in diesem seinem Streben gemeiniglich sich zu Schulden kommen ließ, hat man gekennzeichnet als Eckigkeit, womit die Schärfe der Formenausprägung recht deutlich gemacht ist. Seine Arbeiten beziehen sich großentheils auf die Leidensgeschichte Jesu, wie vor Allem die auf Veranlassung Martin Ketzler's ausgeführten „sieben Fälle Christi" vom Thiergärtnerthore bis zum Johanniskirchhofe, die Stationen des Dulderweges, in Nürnberg (1490), sodann die Darstellungen zu St. Sebald ebenda, a) die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung am Schreyer'schen Begräbnisse (1492), b) noch eine Kreuztragung jetzt an einem Pfeiler (1496) und c) das Abendmahl, der Oelberg und der Judas-Kuß hinter dem Hochaltare (1501); andere auf die Madonna, wie in der Liebfrauen- und in der St. Aegidienkirche (1498 u. 1501), so wie an einem Privathause bei St. Sebald (1501). Außerdem werden ihm Tabernakel oder Sacraments-Häuschen im Münster zu Ulm (1469) und zu St. Lorenz in Nürnberg (1496—1500), ferner in Kirchen von Fürth, Kalchreuth, Kazwang und Schwabach (1505) zugeschrieben, unter welchen nur das Sacraments-Häuschen zu St.

Lorenz (s. die Abbildung auf Bl. 92) in Betreff der Urheberschaft gar keinen Zweifel erregen kann. 1507 starb der Meister im Hospitale zu Schwabach, nachdem er zu Nürnberg im größten Ansehen gestanden hatte. Den Werken Kraft's an die Seite, wo nicht in der Formenausprägung, so wie in der Charakteristik der Personen noch über sie zu setzen sind das Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach in der Kirche zu Rimpar bei Würzburg (errichtet 1483, zerstört 1849), der Marmor-Sarkophag der heil. Heinrich und Kunigunde im Dome zu Bamberg, ferner die Marmormonumente der Bischöfe von Scherenberg († 1495) und von Bibra († 1521) im Dome zu Würzburg, endlich das sandsteinerne Hochbild der Betrauerung Christi zu Maidbrunn bei Würzburg (1525), in denen die Meisterhand Tilman Riemenschneider's sich verewigt hat. Derselbe stammte aus Osterode am Harze, von wo er 1483 als Geselle in Würzburg eintraf; durch eine Heirath machte er daselbst sein Glück. 1520 wurde er Bürgermeister; in die religiösen und politischen Händel der folgenden Jahre verwickelte er sich sehr tief. Später lebte er ganz zurückgezogen bis an seinen Tod († 8. Juli 1531). Er befolgte meistens noch den germanischen Styl, neigte sich aber doch bisweilen zur Renaissance hin, wie z. B. am Denkmale des Bischofs von Bibra. Ein wahres Prachtwerk ist aber das Mausoleum des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin, welches er im Auftrage des Bischofs Heinrich Groß von Trockau 1500—1513 in Solenhofer Kalkstein ausführte; es enthält oben die Figuren der beiden Heiligen und an drei Seiten Hochbildwerke über das Leben derselben, woran des Meisters eigenthümlicher Styl in ganzer Vollendung hervortritt. Eine noch großartigere und reichhaltigere Schöpfung der Art, als alle diese, ist das marmorne Grabdenkmal des Kaisers Friedrich III. zu St. Stephan in Wien von Meister Niklas Lerch. Derselbe folgte 1467 einem ihm gewordenen Rufe aus Straßburg nach der Kaiserstadt, die fortan sein bleibender Aufenthaltsort war († 1513). Die Grabmäler der Kaiserin Eleonore, ihrer drei kleinen Kinder und ihrer portugiesischen Kammerfrau Beatrice Lopi, schon äußerst interessant, zumal auch in Betreff der Costümirung, Werke von derselben Hand, die sich in der Dreifaltigkeitskirche zu Neustadt finden, gingen dem Ehrenmale des Kaisers, das Lerch 1493 bis 1513 zu Stande brachte, voraus; dieses, über 12 Fuß lang, 6 Fuß breit und 5 Fuß hoch, enthält nicht nur Darstellungen in halb erhabener Arbeit auf acht Feldern, sondern auch 1 Fuß hohe Statuen von Reichsfürsten, so wie oben die von Wappen umgebene kaiserliche Gestalt im Ornate. Ebenfalls zu St. Stephan sieht man einen berühmten marmornen Taufstein mit den Aposteln in Reliefs und den Evangelisten in Statuen, welchen 1481 „Meister Heinrich" vollendete, und an der Kirche in einer Nische des Chors ein Hautrelief der Kreuztragung, ein Werk von Konrad Blauen aus dem Jahre 1523.

Da die Kirchengebäude den Gläubigen in jener Zeit noch als schöne Organismen galten, in denen Alles zu benutzen wäre, um „zur größeren Ehre Gottes" den Segen der Offenbarung und des Erlösungswerkes im reichsten Schmucke der Anschauung und dem Bewußtsein nahe zu rücken, war es ganz natürlich, daß auch die Altäre und die Orgeln nächst den Chorgestühlen und den Portalen als geeignete Gegenstände sich darboten, an denen die Kunstfertigkeit sich üben könnte. Zu diesem Zwecke reichten einander nicht selten die Maler- und die Bildnerkunst die Hand, so daß den Gemälden neben dem Schnitzwerke in gegenseitiger Zusammenstimmung ein entsprechender Raum vergönnt wurde. Manche Länder, als Schwaben, Westphalen und Oberungarn, vielleicht auch Polen, sind reich an Altären, die als Denkmäler vorzüglicher plastischer Leistungen gelten können; außerdem sind Pommern und Schleswig in dieser Hinsicht auszuzeichnen. In Nürnberg war es wahrscheinlich Michael Wohlgemuth, von dem in solchen Beziehungen Gesetz

und Regel ausgehen mochten, wenn nicht seine Schule unter seiner persönlichen Leitung selbst sich damit fleißig befaßte. Als viel bewunderter Meister der Bildschnitzerei ist aber vor allen Veit Stoß zu nennen. Derselbe hatte als sein Vaterland Polen zu betrachten, wo er um 1445 geboren war. Die stattlichen Denkmäler seiner früheren Wirksamkeit verherrlichen manche Kirche der Hauptstadt Krakau. Als eins seiner Meisterwerke gilt der Hochaltar der dortigen Marienkirche, dessen reichen und prächtigen Bilderschmuck er von 1472 bis 1484 fertigte. Außerdem trägt daselbst das Grabmal des Königs Kasimir in der Kreuzcapelle der Kathedrale am Fußende der ruhenden Statue desselben die Inschrift: „FIT STVOS" (Veit Stoß) über der Jahrzahl 1492, wonach über den Meister kein Zweifel obwalten kann; auch die Chorstühle der Marienkirche hat er noch bis 1495 zu Stande gebracht. Indeß hielt er sich schon einmal längere Zeit, nämlich von 1486—1488, in Nürnberg auf, wo er den Entwurf zum Grabmale des heil. Sebald in einer 5 Fuß hohen Zeichnung hinterließ, als er in seine Heimath zurückkehrte; seit 1495 aber war er bis an sein Ende einer der großen Künstler Nürnbergs, während seine beiden älteren Söhne, Stanislaus und Martin, in ihrer Vaterstadt seinem Namen Ehre bereiteten. Früher begründete sich sein Ruhm lediglich auf seine deutschen Werke, bis endlich auch seine polnischen zur öffentlichen Kunde gelangt sind. Sein Hauptvorzug besteht in der kindlichen Naturwahrheit, welche Auffassung und Darstellung in seinen Arbeiten bewähren, unter denen manche der höchsten Bewunderung würdig sind, zumal er in seinem Streben nach Anmuth und Zierlichkeit nur selten in das Unnatürliche und Gezierte, oder gar in das Verzerrte gefallen ist. Unter seinen Meisterstücken steht an Großartigkeit, Erhabenheit und Vollendung obenan „der englische Gruß" oder „der Rosenkranz," welcher vor dem Hochaltare zu St. Lorenz 1518 seine dermalige Stelle erhielt: ein Rosenkranz umspannt rahmenartig den verkündenden Engel und die betende heilige Jungfrau, ganze Figuren von 7 Fuß Höhe; oberhalb des Kranzes steht zwischen zwei Engeln, segnend, Gott der Vater mit Krone und Herrscherstab; zu den Füßen Maria's die Schlange mit dem Apfel als Bild der durch das Ave zu besiegenden Erbsünde. Als Stifter dieses reich vergoldeten Prachtwerkes der Schnitzkunst bleibt das Haus Tucher in gutem Andenken. Noch als ein Greis von beinahe 80 Jahren schuf er die viel gepriesene Gruppe des Gekreuzigten sammt Maria und Johannes (1526) zu St. Sebald, welches Bildwerk von der Grabstätte des Schutzheiligen 1543 auf den jetzigen Hauptaltar versetzt worden ist; der Ausdruck dieser Bildnisse ist unvergleichlich schön und würdig, zumal der des Heilands. Der große Meister hatte nachher zwar das Unglück, der Erblindung zu verfallen, erreichte aber ein Alter von 97 Jahren; übrigens war seinen beiden jüngeren Söhnen, Veit und Philipp, die ihn nach Deutschland begleitet hatten, das Schicksal hold, indem sie in kaiserliche Dienste traten und vom Kaiser Maximilian II. als Schönschreiber in den Adelsstand erhoben wurden. — Von welch hohem Werthe auch die herrlichen Schnitzwerke dieses Krakauer Meisters sein mögen, sind sie doch nur zum Theil einzig in ihrer Art, am wenigsten die Altararbeiten, in denen er bei weitem übertroffen worden sein soll von Hans Brüggemann in Schleswig, wo „die Passion" im Dome von dessen Hand als das Höchste angesehen wird, was an innerer Vollendung in diesem Kunstzweige zu ermöglichen ist. Wir lesen darüber Folgendes von sachkundiger Seite: „Dieses große Meisterstück ist der Gipfel der mittelalterlichen Plastik*) diesseit der Alpen und übertrifft an Reichthum der Erfin-

*) Schon der Naturalismus der Darstellung spricht dafür, daß wir darin keine mittelalterliche Kunst mehr zu finden haben.

dung, an Fülle des Lebens, was Peter Vischer und Adam Kraft in Erz und Stein geleistet haben. Eine Beschreibung dieses Altares würde ermüden, ohne einen Schimmer von dem zu geben, woran das Auge sich nicht satt sehen kann." „Die Auffassung," bemerkt Kugler, „ist derb naturalistisch, aber ungemein lebensvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer großartigen Würde gesteigert." Am Fuße des Altares steht das Jahr 1521 als dasjenige der Vollendung verzeichnet; erst in neuerer Zeit hat man den Meister kennen gelernt, der daran mit seinen Gesellen sieben Jahre arbeitete, überdies noch ein Sacraments-Häuschen für seine Vaterstadt Husum, so wie Altäre für Segeberg, Brügge und Neukloster in ähnlicher Art geschaffen haben soll. — An diesen Zweig der plastischen Arbeiten, worin, gleichsam im Wetteifer mit den Italienern, die Deutschen ihre überlegene Kraft und Fertigkeit an den Tag zu legen suchten, reiht sich noch ein zweiter an, in welchem sie es schon damals nicht minder weit gebracht haben; in der Gießkunst nämlich schwang die deutsche Kunst in Nürnberg sich auf eine Stufe empor, wo die Tüchtigkeit, welche in einer Familie heimisch geworden war, sich zu klar herausstellte, als daß sie nicht hätte glänzende Anerkennung bis jenseit der Grenzen Frankens finden sollen, zumal auch die sämmtlichen plastischen Vorarbeiten mit Geist und Geschicklichkeit von denselben Händen zu Stande gebracht wurden. In diesem Theile der Bildnerkunst strahlt fürwahr der Name Vischer so herrlich, daß er ohne Bedenken nebst denjenigen eines Holbein und eines Dürer in eine Reihe mit denen zu stellen ist, an welche die Italiener und mit ihnen die Deutschen sammt allen gebildeten Völkern der Christenheit sich mit gerechtem Stolze erinnern, mag immerhin in der Bildhauerei als solcher für jene Zeit der Vorrang Italien zuzugestehen sein. Ein solches Steigen dieser schwierigen Kunst bis zu einem Grade der Ausbildung, der in naher Verbindung mit der wahren Idealität steht und keinenfalls die originelle Genialität ausschließt, muß um so mehr unsere Verwunderung erregen, als auch hier antike Vorbilder als Normen des Strebens keineswegs angenommen werden dürfen und beinahe ohne allen Zweifel der allmälige Entwickelungsgang eines natürlichen Fortschreitens durch die eigene Kraft ohne wesentliche fremde Einflüsse vorauszusetzen ist, bis endlich noch italienische Einwirkungen hinzutraten, um den Aufschwung zu fördern und zu beschleunigen. Eine fromme, wackere, biedersinnige und strebsame deutsche Familie nimmt in Betreff dieser Kunst fast dieselbe Stelle ein, wie die der van Eyck in dem Bildungsgange der niederländischen oder vielmehr germanischen Malerei. Die berühmten Ghiberti'schen Arbeiten fallen der Zeit nach ungefähr zusammen mit den Anfängen der gediegeneren Gießkunst in Deutschland, nur daß unseres Wissens über dieselben noch immer ein Dunkel ausgebreitet ist, welches schwerlich sich dürfte enthüllen lassen. In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte in Nürnberg der Gießer Hermann Vischer, einer der vielen fleißigen Gewerbsleute, welche, immer auch von außen, manchmal durch Einwanderung aus weiter Ferne, sich mehrend, diese Stadt zum blühendsten Orte Deutschlands machten. Wir können diesen Meister beurtheilen nach einem seiner Werke, dem bronzenen Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, welches, der Inschrift nach 1457 zu Michaelis „vollbracht," an den Tragpfeilern mit den Figuren von vier Aposteln verziert ist, aus denen man eben nur erst das noch vergebliche Ringen der schwachen Kraft mit dem nicht unklaren Kunstbewußtsein erkennt, das noch erfolglose Streben nach der Verwirklichung eines innerlich geschauten Ideales, welches offenbar von den in Deutschland nicht seltenen älteren Werken der Art, aber nicht von der Antike abgeleitet ist. Hermann Vischer stand durchaus nicht vereinzelt in seinen noch handwerksmäßig geübten Kunstbestrebungen da inmitten Deutschlands. Hermann Bonstede's fünfarmige Leuchter zu Perleberg in der Jakobskirche (1475)

und zu Werben in der Johanniskirche (1488), so wie Taufbecken von Heinrich Grawere aus Braunschweig zu Lenzen in der Katharinenkirche (1483) und von Lorenz Groven in der Johanniskirche zu Werben (1489) geben den Beweis, daß man kaum minder gut, als er, auch im nördlichen Deutschland auf sein Gewerbe sich verstanden habe. Nach seinem Tode († 1487) übernahm sein Sohn Peter, seit 1489 als Rothschmied und Bildgießer Meister, die Werkstätte, in der er erst seine künstlerische Bildung empfangen hatte und nun viel höhere Ziele erreichen sollte. Auf die väterliche Ueberlieferung freilich mochte Peter Vischer sich nicht beschränken, sondern benützte jede in Nürnberg nur immer sich darbietende Gelegenheit, seinen Formen- und Gestaltungssinn zu vervollkommnen. So lange Kraft lebte, übte dieser ohne Zweifel auf ihn als den jüngeren Mann einen bedeutenden Einfluß aus; sie beide sammt einem dritten Kunstgenossen, Sebastian Lindenast, pflegten als vertraute Freunde regelmäßig an Feiertagen zusammenzukommen, um sich mit förderlichen Uebungen zu unterhalten. Es ist aber zu zweifeln, daß der Verkehr mit Kraft, der eine, wenn nicht geistlose, so doch gewiß nicht von der höchsten Begeisterung getragene, bald zu nüchterne, bald wieder überschwängliche Verständigkeit in seinen Werken kund gegeben hat, von wohlthätiger und ersprießlicher Wirkung für Vischer gewesen sei; gewiß, daß in dessen Leistungen zwei Perioden sich unterscheiden lassen, indem die frühere, während deren er eine Geistesverwandtschaft mit Kraft verräth, mit dem Jahre 1506 abschließt und darauf ein stufenweise sich steigernder Aufschwung zum Höchsten und Ausgezeichnetsten bemerkt wird. Aus seiner ersten Periode sind vorhanden a) das Grabmal Otto's IV. von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild*) (1487—1490), b) die Grabplatte des Bischofs Heinrich III. Groß von Trockau († 1501) im Dome zu Bamberg (1493), c) die Grabplatte des Bischofs Johann von Breslau im dortigen Dome (1496), d) das umfangsreichere, bedeutendere und anziehendere Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst, jüngsten Sohnes vom Kurfürsten Ernst († 1513), mit seiner ruhenden Figur, den Standsäulen des heil. Moritz am Haupte und des heil. Stephan zu den Füßen und endlich mit den Apostelbildern an den Seiten im Dome zu Magdeburg (1495), e) die Grabplatte des Bischofs Georg II. im Dome zu Bamberg, deren Echtheit mit Ausnahme des zweiten Denkmales von Niemandem in Zweifel gezogen werden dürfte. In allen diesen Schöpfungen waltete mehr oder weniger, wenn nicht der Geist, so doch der Styl Kraft's vor, der dem Momente des Lebens und der Bewegung im Faltenwurfe, so wie in den Muskeln eine unnatürlich scharfe, eckige Formenausprägung als ein Hemmniß entgegenstellte; in der Folge gewannen Vischer's Arbeiten sowohl an Rundung, als auch an Anmuth. In der Reihe seiner vollendeten, wahrhaft schönen, ja, bewundernswürdigen Werke steht voran das „Sebaldsgrab" zu St. Sebald in Nürnberg**), ein von acht Pfeilern getragener 15 Fuß hoher Tabernakelbau, auf einem mit Reliefs und anderen Sculpturen beinahe überladenen Fußgestelle sammt den zwölf Aposteln und zwölf Kirchenvätern an den Pfeilern; zu Stande gebracht wurde dies großartige, prächtige Werk unter Verwendung von 120 Centnern Erz von 1506 bis 1519***). Theil nahmen an der Ausführung Vischer's Söhne, Peter, Hermann, Hans, Paul und Jakob, welche, obgleich schon verheirathet, eben so wenig ihre Familien, wie ihre Werkstätten von der des Vaters trennten, sondern in traulicher Gemeinschaft mit ihm ein deutsches Kunstleben lebten. Theils ist es eine Rückkehr zum älteren Germanismus, was an dem welt-

*) Das Modell soll hier von einer anderen Hand, wohl von derjenigen Kraft's, hergerührt haben.

**) Der Entwurf von Stoß wurde nicht angenommen, entweder weil seine Ausführung zu kostspielig gewesen sein würde, oder weil man dem einheimischen Künstler gerecht werden wollte; er hat sich aber erhalten.

***) Es kostete 2520 fl., nach unserem Gelde 12,000 Thlr.

berühmten Gußwerke zu St. Sebald sich geltend gemacht hat, theils aber auch eine Annäherung an die Antike, welche man mit Recht aus einer fruchtbaren, ersprießlichen Reise des jungen Hermann Vischer nach Italien zu erklären sucht. Ein Meisterwerk von ausgezeichneter Vollendung, ein Bronzerelief: „die thronende Maria mit dem Kinde und zwei Engelchen, so wie mit dem Cardinale Friedrich, Bischofe von Krakau, und dem heil. Stanislaus, welches an des Bischofs Friedrich Grabmale vor dem Hochaltare der Krakauer Kathedrale sich befindet (1510), stimmt dermaßen mit Vischer's anderweitigen Arbeiten überein, daß es kaum aus einer anderen Werkstätte, als aus der seinigen, hervorgegangen sein kann. In Vischer's vorzüglichen Reliefs zu Regensburg, zu Nürnberg, zu Wittenberg und Erfurt, welche aus den Jahren 1521 bis spätestens 1523 stammen, gesellt den sonstigen Elementen in dem Nürnberger Style nun bisweilen noch der italienische sich bei. Den Schluß der künstlerischen Thätigkeit Peter Vischer's bildete Friedrich des Weisen Denkmal in der Schloßkirche zu Wittenberg, an welchem die ungemein würdevolle Figur des Kurfürsten selbst, so wie die dieselbe umgebende Architektur noch die völlig ungebrochene Geisteskraft des alten Meisters bewährt, gesetzt auch, das Werk wäre nach seinen Ideen von seinem Sohne Hermann vollendet worden, da er 1529 gestorben ist. Von seinen Söhnen haben Hermann und Hans selbstständige Werke hinterlassen, welche, wie trefflich und gelungen sie auch seien, wie sehr sie auch das Bemühen darlegen, den Styl des Vaters nachzuahmen, doch nicht verkennen lassen, daß dessen Geist und Geschicklichkeit nicht in vollem Maße auf sie sich vererbt habe. Nämlich das Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg im Dome zu Berlin und das fast lebensgroße Bronzerelief der Madonna im Chore der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1530), welche von Johann's Hand herrühren, und das Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen in der Schloßkirche zu Wittenberg (1534), welches der Hand Hermann's zuzuschreiben ist, stehen jedenfalls an Gediegenheit den Schöpfungen des Vaters nach, wenn sie auch noch nicht jene Handwerksmäßigkeit verrathen, die nur leider gar zu bald eintrat und den raschen Verfall auch der plastischen Künste vorbereitete. Eine sehr rühmliche Ausnahme inmitten des Rückganges derselben bildet das Mausoleum des Kaisers Maximilian in der Kreuzkirche zu Innsbruck, ein wahrhaft großartiges, herrliches Werk, dessen Ausführung der Kaiser selbst seinem Rathe Konrad Peutinger in Augsburg übertrug, der dasselbe unter seiner Leitung schon 1509 in Angriff nehmen ließ; nach Maximilians Willen umfaßt es die 23 eine Elle hohen Bronzestatuen von Heiligen aus seinem eignen Geschlechte und 28 kolossale Bronzestatuen von Fürsten; jene, so wie Herzog Philipp der Gute von Burgund, des Kaisers Sohn, und die Könige Theodorich und Arthur, sind nach Wachsbildern Georg Muschgat's noch bei Lebzeiten Maximilians, die übrigen erst nachher unter Betheiligung der Innsbrucker Künstler Stephan und Melchior Godl und Löffler nach A. Posch's Wachsbildern bis 1533 in Erz gegossen worden; die letzteren stehen an edler Einfalt und Würde der Darstellung den ersteren bei weitem nach; das prachtvolle Grabmal selbst von vielfarbigem Marmor, 13 Fuß lang, über 7 Fuß breit, über 6 Fuß hoch, reich verziert mit Waffenschmuck und Siegeszeichen, ist erst zur Zeit des Kirchenbaues (1553—1563) zu Stande gekommen; die Sinnbilder der Gerechtigkeit und der Klugheit, der Stärke und der Mäßigkeit, welche an den Ecken des mittleren der drei Aufsätze angebracht sind, verewigen in ihrer Vorzüglichkeit die Meisterhand des Innsbrucker Gießers Hans Lendenstreich (1570); die oben knieende Statue des Kaisers fügte erst 1582 der Sicilianer Luigi del Duca hinzu, womit das des edlen Fürsten würdige Denkmal vollendet ward. — Eben so sind noch der Erwähnung, ja, zum Theil aller Ehren werth das Denkmal des Kurfürsten Moritz aus Marmor im Dome zu Freiberg von

einem niederländischen Meister (1553—1556), das großartige Prachtdenkmal Philipp des Großmüthigen und seiner Gemahlin aus Marmor und Alabaster in der Martinskirche zu Kassel (1560—1570), theilweise von Elias Gottfro († 1568), das Erzdenkmal des Herzogs Philipp I. von Pommern in der Petrikirche zu Wolgast (1560) von Vischer's Schüler Wolf Hilger in Freiberg, das alabasterne Mausoleum der Vorfahren Kaiser Rudolf's II. zu St. Veit in Prag von Alexander Kolin aus Mecheln (um 1576), die Grabstätten des Erzherzogs Ferdinand und der schönen Philippine Welser in der Kreuzkirche zu Innsbruck (1595) von derselben Hand, das steinerne Grabdenkmal des Grafen Georg Khevenhüller zu Villach (1580) von Ulrich Vogelsang, einem Kärntner, und die Brunnenwerke zu Nürnberg und zu Augsburg. Wie hier, so waren es nun nicht selten Niederländer, oder auch Italiener, an die man in dergleichen künstlerischen Angelegenheiten sich wenden mußte, in Deutschland nicht anders, als in Polen und in England. — Man begnügte sich auch bei uns mit der Verfertigung des edlen Tands, der an die großen plastischen Arbeiten sich anzuschließen pflegte. Selbst der große Dürer liebte derartige angenehme Nebenbeschäftigungen, worin er auch wohl eine bewundernswürdige Kunstfertigkeit entfaltete. Als eine der interessantesten Seltenheiten des britischen Museums betrachtet man ein die Geburt Johannes des Täufers darstellendes Hautrelief, welches dieser berühmte Meister in Speckstein geschnitten und mit der Jahrzahl 1510 versehen hat; Braunschweig besitzt eine ähnliche Arbeit von ihm: „die Predigt Johannis;" auch Holztäfelchen mit Madonnen hat er hinterlassen. Dergleichen Thätigkeit, die nicht nur Beifall, sondern auch Nachahmung zur Folge hatte, dürfte wohl nicht wenig dazu beigetragen haben, daß in dieser Beziehung Nürnberg mehr, als manche andere Stadt, noch zu Wege brachte: der hohe Sinn der Altvordern, der auf Großes und Erhabenes sich richtete, stimmte sich herab zu einem kleinen Streben, welches vor Allem den bescheidenen Erwerb ins Auge faßte, bis auch diesen der fürchterliche Krieg hemmte und störte, oder sogar zerstörte. — Während der ganzen Periode tauchten außerhalb Deutschlands diesseit der Alpen nur in Frankreich Namen auf, welche neben den unsrigen in der Geschichte der Plastik mit Ehren bestehen. Als die berühmtesten unter denselben bezeichnen wir Jean Juste, Jean Goujon, Pierre Bontemps, Jean Cousin, Germain Pilon, Barthelemy Prieur, Pierre Franchevílle und Paul Ponce, aus deren Kreise die übrigen alle Jean Goujon überragt, von dem die unverbürgte Sage noch gangbar ist, daß er am 24. August 1572 umgekommen sei. Ungeachtet seiner Geschmacksverwandtschaft mit B. Cellini, die sich in anmuthender Leichtigkeit und Zartheit ausspricht, steht doch ziemlich fest, daß dessen Einwirkung auf ihn kaum von großer Bedeutung gewesen sein kann; der Entwickelungsgang der Kunst war trotz des Bemühens Franz' I., italienischen Meistern Geltung zu verschaffen, ein ganz ähnlicher, wie in Deutschland. Heben wir auch nur die ersten Hauptwerke hervor, so ist nicht zu leugnen, daß sie mit dem Werthe künstlerischer Vorzüglichkeit noch den Reiz nationaler Eigenthümlichkeit verbinden, der in der Folge sich verlor. Vor allen erwähnenswerth sind das prachtvolle Marmormausoleum Ludwig's XII. und seiner Gemahlin Anna zu St. Denis von Jean Juste mit den fast ganz nackten ruhenden Statuen der beiden königlichen Leichname (1515—1528), das Grabdenkmal des Großseneschalls Louis de Brézé aus Alabaster und schwarzem Marmor, ebenfalls mit der schauderhaft schönen Leiche, aber auch mit der Statue der Wittwe Diana von Poitiers im Domchore zu Rouen (1540) fast ohne Zweifel von Goujon, der Brunnen der Unschuldigen zu Paris (1549) von demselben, das Grabmal des Königs Franz und seiner Gemahlin Claudia mit ihren Leichenbildnissen von Bontemps und mit Basreliefs von Pilon (1550) zu St. Denis, die Grabbildsäule des Admirals Philippe de Chabot aus Alabaster von Cousin,

jetzt in der Galerie d'Angoulême zu Paris (1550—1560), die Marmorgruppe Diana's von Poitiers mit dem Hirsche, die Basreliefs: „Tod und Auferstehung" und „Christus am Grabe" im Musée Français zu Paris und manches Andere von Goujon*), das wundervolle Grabmal Heinrich's II. und Katharina's zu St. Denis von Pilon (1570) in Marmor, die Erzbildsäule des Friedens von Prieur (Blüthezeit: 1550—1590) im Louvre u. s. w. Schon Pierre Francheville aus Cambray (1548—1612), erst seit 1601 als erster Bildhauer und Baumeister Heinrich's IV. in Paris, von dem Vieles in Florenz zu finden ist, kann nicht mehr für einen Plastiker von französischem Charakter gelten, da er in Italien selbst förmlich nach Michel Angelo sich bildete. Ponce aber war sogar von Geburt und Erziehung Italiener. So beherrschten nun in Frankreich, wie in Deutschland, sogar auch in Sachsen, italienische Bildhauer zunächst gänzlich den Geschmack; wer vermochte das Feld ihnen streitig zu machen?

Noch entschiedener fühlbar wurde das Uebergewicht der Italiener in der Baukunst, und zwar überall unter der Christenheit, soweit nur Gesittung und Bildung vordrangen. Seitdem die gothischen Unternehmungen ins Stocken geriethen und allmälig ihre Endschaft erreichten, konnte man vor der drohenden Barbarei kaum anders sich schützen, als daß man auf Gnade und Ungnade der romanischen Renaissance sich unterwarf, die je nach der Stärke oder Schwäche des National-Charakters hier rascher, dort langsamer Mode wurde und Aufnahme fand. Selbst die gebildetsten Völker verzweifelten an ihrer erfindsamen Geisteskraft; wer unter den Architekten konnte mit eigenthümlichen Ideen noch aufkommen gegenüber einem Palladio? Dessen Grundsätze unbedingt anzuerkennen und anzunehmen, war zuletzt die einzige Wahl, die ihnen noch übrig blieb, wenn sie nicht für Pfuscher gelten wollten. Gehen wir der Zeit nach rückwärts, so währte die ohne Frage sehr unerquickliche Halbheit des Ueberganges, des charakterlosen Schwankens zwischen dem Alten und dem Neuen am längsten bei den germanischen Völkern. In Deutschland feierte die Renaissance nach manchen schon ausgeführten verwandten Bauplänen ihre glänzendsten Triumphe zuerst in den Rathhäusern zu Nürnberg und zu Augsburg. Das erstere, innerlich, wie äußerlich durchaus im großen Style gehalten mit einer über 100 Fuß langen herrlichen Fronte von zwei Stockwerken zu je dreißig Fenstern und mit drei großartigen, reich geschmückten Portalen von dorischer Ordnung, wurde in dem gegenwärtigen Zustande von 1616 bis 1619 vollendet durch Bernhard Kern († 1663) und durch C. K. Holzschuher, zu gleicher Zeit von 1615 bis 1620 das andere mit dem sogenannten goldnen Saale von Elias Holl erbaut, bis der Krieg mehr oder weniger störend einwirkte. In den Niederlanden wurde von dem fleißig für die Renaissance arbeitenden Jakob van Kampen († 1658) das auf 13,659 Pfählen ruhende, 282 Fuß lange, 235 Fuß breite, 116 Fuß hohe weltberühmte Stadthaus zu Amsterdam mit dem 211 Fuß hohen Thurme in einem etwas kühlen Style von vernüchterter Renaissance erst nach dem Kriege in Angriff genommen und bis 1655 aufgebaut, nachdem die Stadt, damals der erste Seehandelsplatz Europas, bereits von 1608 bis 1613 ihre von fünf Bögen oberhalb der Amstel getragene Börse erhalten hatte. In England gilt Hans Holbein für denjenigen, welcher der Renaissance Bahn brach; die nun abgetragene Halle zu Wilton war ein Denkmal seiner baukünstlerischen Thätigkeit. Nach ihm kehrte man dort wieder theilweise zur Gothik zurück; ja, selbst John Thorpe, der Baumeister Elisabeth's und Jakob's I., zog noch eine geschmacklose Mengerei dem reinen

*) Die Revolutionen, die empörende Verwüstungen auf dem Felde der Kunst angerichtet haben, sind auch an seinen unvergleichlichen Werken nicht spurlos vorübergegangen.

Style vor, welcher von Palladio empfohlen war. Als eifriger Anhänger desselben drang mit seinen Grundsätzen endlich unter Karl I. der Baumeister Inigo Jones (1572—1652) durch, unter dessen Werken der Palast zu Whitehall, traurigen Andenkens, vor allen zu erwähnen ist; leider nur verdarb Jones manches Spitzbogengebäude damit, daß er auch darauf den Palladio pfropfte. — Einen viel rascheren Gang nahm natürlich die Einführung der Renaissance in den Italien verwandteren romanischen Ländern. Dieselbe wurde schon unter Karl V. Regel in allen den weiten Ländern seines Scepters, in welchen die Sonne nicht unterging, in Amerika nicht anders, als in Europa. Ja, der Kaiser trug gar kein Bedenken, die maurische Alhambra mit einem romanischen Palaste zu paaren, eine Verbindung, welche den wunderlichsten Eindruck auf ein ästhetisch erzogenes Gemüth hervorbringen mußte. Er betraute mit der Ausführung dieses Planes den berühmten Allonso Berruguete, der mehr Maler und Bildhauer, als Baumeister, war und in den Verhältnissen bei der Anlage sich gewöhnlich verrechnete. So geschah es denn leider, daß der Verfall und Einsturz schon unter den Händen der Bauleute drohte. Wie höhnten daneben die gewaltigen Formen des auf Jahrtausende gesicherten Araberschlosses! Philipp II. fand den romanischen Styl bereits als eine Erbschaft, als eine Ueberlieferung vor und errichtete der Renaissance desselben das großartigste Denkmal in den Riesengebäuden des Escorial, welchen fast aller Zauber ansprechender und einschmeichelnder Anmuth vorenthalten ist, so daß die Wirkung dieser erhabenen, wunderbar regelmäßigen Massen kaum ergreifender, kaum erschütternder sein könnte; das ungeheure Werk hat in der That Etwas vom Charakter Philipp's selbst, dessen Lob wir nie singen, dem wir nur eine unheimliche, furchtbare Frömmigkeit, mit der es ihm ein vollkommener Ernst war, nicht absprechen möchten. In der Schlacht bei St. Quentin am 10. August 1557 konnte eine Stiftung des heil. Lorenz nicht vor der Einäscherung beschirmt werden. Da that König Philipp das Gelübde, dem beraubten Heiligen einen Ersatz zu gewähren in einem Gebäude, wie dergleichen die Welt noch nicht gesehen hätte. Dies gab den Anlaß zur Entstehung des Escorial in der Provinz Segovia, dessen Erbauung Juan Battista de Toledo 1563 begann und der Schüler desselben, Juan de Herrera von Movellar in Asturien erst 1584 vollendete mit einer Aufwendung einer Summe von mehr als 5,260,500 Ducaten. Zu Grunde gelegt wurde im Ganzen, wie im Einzelnen überall, wo es thunlich war, ein längliches Rechteck, der Rost des heil. Laurentius. So umschließt nun die Anlage in 17 Abtheilungen für 17 vereinigte Klöster, die 200 Mönchen ein behagliches Leben vergönnen, 22 Höfe und 14,000 Thüren nebst einem prachtvollen königlichen Schlosse, das nach der strengen Etiquette dem Hofe einen angenehmen Herbstaufenthalt gewährte. Gegen dieses Bauunternehmen, welches freilich wohl seines Gleichen nicht hatte, mußte alles Andere, auch das Schloß von Aranjuez, das gleichfalls Juan de Herrera aufführte, gänzlich in den Hintergrund zurücktreten. Von noch früher und gewiß nicht weniger durchgreifender Bedeutung war die Renaissance in Frankreich. Wie wenig wir auch wohl geneigt sind, Franz I. zu verherrlichen, dürfen wir uns doch nicht verhehlen, daß er in der That ein sehr strebsamer Fürst von ausgezeichneten Talenten, von reich entwickeltem, lebendigen Geiste und von feinem, edlen Geschmacke war. Was er auf dem Gebiete des Schönen sich vornahm, das kam stets ihm vom Herzen; anders mögen wir uns nicht seine Vorliebe für die italienische Kunst und die italienischen Künstler erklären, mag immerhin sein unablässig auf Italien gerichteter Sinn, so wie seine auf dessen Eroberung hinstrebende Staatsklugheit, damit im Einklange gestanden haben. In Betreff des Geschmacks, mehr oder weniger auch in anderen Dingen, war Franz Vorbild und Tonangeber für seine Nachfolger. Von seiner Zeit an waren es mehrere Schlösser, als dasjenige zu Ecouen, der

Louvre, die Tuilerien (s. Pl. 108) und der Palast Luxembourg (s. Pl. 109) zu Paris, an welchen seit 1540 Jean Bullant, Pierre Lescot, Philibert Delorme und Jaques de Brosse ihre Uebungen in der neuromanischen Architektur anstellen konnten, um allmälig, wie dies schon bei Delorme an den Tuilerien geschah, auf Neuerungen und Abweichungen zu kommen, die nach und nach eine vollständige Ausartung herbeiführten.

B. Das Kunstleben und die Kunstwerke von der Zeit Ludwig's XIV. bis zur Wiederherstellung der Ordnung in Europa nach der französischen Revolution.

Bis auf die Zeit Ludwig's XIV. ging eine wesentliche Umgestaltung und Umwandlung in den Verhältnissen der europäischen Völker und Staaten vor sich. Christen und Muhammedaner, Katholiken und Protestanten, das Haus Habsburg und die französische Herrscherfamilie standen einander ganz offen und entschieden als Feinde gegenüber; sie bildeten überall die schroffsten Gegensätze, zwischen denen meistens ein Kampf um Sein und Nichtsein geführt wurde, den nur selten, beinahe niemals ein Vertrag auf längere Zeit auszugleichen im Stande war. Die Christen, mochten sie immerhin von den Franzosen vernachlässigt, oder ganz im Stiche gelassen werden, erlangten endlich das Uebergewicht, seitdem die verwegenen Türken 1683 von der deutschen Kaiserstadt zurückgeschlagen worden waren; aber der österreichischen Linie des Hauses Habsburg blieben durch diesen langwierigen Krieg mit dem Erbfeinde der Christenheit, in welchem glücklicher Weise von Anbeginn ihr die zwar im höchsten Grade verdienstvolle, aber ungemein schwierige Oberleitung zufiel, stets die Hände gebunden, und die spanische neigte sich in kläglicher Ermattung, in jämmerlichem allmäligen Hinsterben ihrem Ausgange zu, so daß Ludwig XIV. während grausamer, launenhaft begonnener Kriege, deren letzter, der spanische Erbfolgekrieg, die Entscheidung herbeiführte, in gewissem Sinne seinen Zielen möglichst nahe kam und ungeachtet oder vielmehr wegen seiner nahen Verwandtschaft mit den Habsburgern durch deren Beraubung ihre und Deutschlands Entkräftung herbeiführte, nachdem die Cardinäle Richelieu und Mazarin durch Bewältigung der Huguenotten und aller bevorrechteten Stände im Innern seines Staates ihm die volle Regierungsgewalt verschafft und der schauderhafte dreißigjährige Krieg durch den westphälischen Frieden wenigstens an der Oberfläche der Gesellschaft eine Aussöhnung der Katholiken und der Protestanten, nicht des Katholicismus und des Protestantismus in Deutschland, in Europa bewerkstelligt hatte. Als Regent verstand ohne Frage Ludwig XIV., wie groß, oder wie klein auch sein Talent sein mochte, die große Kunst, das Königthum und seine Person mit einem Zauber zu umgeben, der nicht nur seinen Unterthanen die Gesinnungen der Achtung und des Gehorsams, ja, diejenigen einer schwärmerischen Verehrung einflößte, sondern auch Fürsten und Edelleute des Auslandes bestach, blendete, anzog und fesselte, so daß er, fast nur Oesterreich ausgenommen, aber auch dies nur in mancher Beziehung, der König der Mode für die ganze vornehme Welt der Christenheit wurde und in deren Augen zugleich seine Nation unendlich zu heben wußte; somit begann, wie durch ein wahres Wunder, die unbedingte Herrschaft des Franzosenthums, welche jedoch, wie Ludwig's XIV. sittliche Ordnung, auf dem hohlen Boden grauenvoller Abgründe und Grüfte ruhend, dessen Zusammensturz durch unumwundene Schamlosigkeit der Nachfolger veranlaßte, worauf zur Zeit der Unschuldigen eine Zerstörung, wo nicht eine Vernichtung der alten Zustände im Staate und in der Gesellschaft die neue Ord-

nung der Dinge nach sich zog, die zur Zeit Napoleon's I. in Frankreich, in Europa, in der Welt sich vorbereitete.

Weilen wir nun allein bei den Angelegenheiten des Schönen, die immer und überall mit der eigenthümlichen Auffassung und Verwirklichung der Ideen des Rechten und Guten, des Wahren und Edlen in naher Wechselbeziehung und in innigem Zusammenhange stehen, so müssen wir ein schweres Gewicht auf den Hauptumstand legen, daß der von Frankreich ausgehende Einfluß, der allerdings auch seine guten Früchte trug, doch im Grunde und Wesen unvermerkt auf dem ganzen Gebiete der Sitte und der Kunst von den verderblichsten Wirkungen begleitet war, deren Beseitigung im 18. Jahrhundert von Deutschland aus zu erwarten stand, veranlaßt weniger durch die Thätigkeit eines großen Königs von Preußen, da dieser selbst nur ein francogallisirter Deutscher war, auch nicht einmal allein durch so ausgezeichnete und erhabene Persönlichkeiten, wie Maria Theresia und Joseph II., sondern durch den herrlichen Aufschwung der deutschen Literatur, welcher, mit dem Franzosenthume heftig zusammenstoßend, in den Redekünsten vorzüglich durch Lessing und in den bildenden Künsten durch Winckelmann, außerdem aber auch durch die deutsche Philosophie eines Kant und eines Fichte als die gefährlichste Feindin der Encyklopädisten Frankreichs getragen wurde. Zwischen solchen Gegensätzen, in denen man auf der einen Seite mit dem Uralten, Reinen und Echten, auf der anderen mit dem Verschrobenen, Ungereimten und Abgeschmackten es zu thun hatte, konnte der Sieg nicht lange zweifelhaft bleiben; das Antike fand in der Kunst, wie in der Wissenschaft, nach und nach wieder allgemeine Anerkennung, wieder einen ungetheilten Beifall. In der That und Wahrheit waren es doch auch nur die Grundsätze und Ideen, die Formen und Normen des griechischen und römischen Alterthums, durch die Frankreich in den Augen der Welt groß und angesehen wurde, indem es seine Sprache, seine Dicht- und Redekunst, kurz seine Literatur, zugleich aber auch die Bestrebungen der bildenden Künste nach den demselben entlehnten Vorbildern einrichtete. Noch später, als in Deutschland, kamen die Denkmäler der antiken klassischen Nationen in Frankreich zur Anerkennung, erlangten jedoch nachher dort auf lange Zeit einen Einfluß, der viel mehr im Inneren, wie im Aeußeren, bestimmend wirkte, als in den meisten anderen Ländern. Bleibende Verdienste um die alte Literatur erwarb sich in Paris der gelehrte Buchhändler Henri Etienne (Henricus Stephanus) mit seinem Sohne Robert durch überaus förderliche Verbreitung von Schriften des Alterthums; dieser Name glänzt strahlend bis auf den heutigen Tag in der ganzen gelehrten Welt, die, wenn sie eines solchen vergessen wollte, gegen sich selbst freveln würde. Die Philologen Jean Dorat oder Auratus, Joachim Dubellay, Muretus, Scaliger und Casaubonus, so wie die Juristen Cujacius, Balduinus, Donellus und Brissonius, deren Einfluß in Frankreich ein höchst bedeutender war, wirkten kräftig zusammen, das Studium der Alten zu empfehlen und zu ermöglichen. Für die Gestaltung der französischen Sprache und Dichtkunst aber, in sofern hier Gewand und Inhalt einander entsprechen sollen, um die gebildeteren Stände, die feine Welt anzuziehen, war von höherer, ja, von der höchsten Wichtigkeit erst der Dichter Pierre de Ronsard (1524—1585), der durch seine möglichste Annäherung an die Alten nicht nur selbst einen ganz unerhörten Beifall erntete, sondern auch durch seine angesehene Schule, das sogenannte Siebengestirn, in weiteren Kreisen auf die Dauer mächtig fortwirkte; ohne einen solchen Vorläufer würde weder Jean Racine (1639—1699) nach und mit Jean Baptiste Poquelin oder Molière († 1673) und Pierre Corneille (1606—1684), noch Jean de la Fontaine (1621—1695), so wie Jacques Benigne Bossuet (1627—1704), François de Fénélon

(1651—1715) und Jean Baptiste Massillon (1663—1744), bei denen die Alten im höchsten Ansehen standen, jeder in seiner Weise einen so durchgreifenden Einfluß haben erlangen können, wie dies in der That der Fall war.

Die Entwickelung des französischen Styles der bildenden Künste, die wir jetzt nach einander in einem flüchtigen Ueberblicke bezüglich der Baukunst verfolgen, nahm einen ganz ähnlichen Weg. Die edle, beinahe schwärmerische Begeisterung Franz' I. für die Künste und für deren Vorbilder aus dem Alterthume hatte eine vollständige Umwandlung der Kunstbestrebungen zur Folge, welche nach und nach sich ergab aus des Königs Unternehmungen zu Fontainebleau, wo die Italiener, vor allen der Florentiner Rosso de' Rossi (Maitre Roux), ein Anhänger Michel Angelo's († 1541), seit 1530, sodann der Bolognese Primaticcio (Maitre Primatice), Giulio Romano's*) Schüler, seit 1531 und der Architekt Sebastiano Serlio, ein berühmter Schriftsteller († 1568), seit 1541, die eben nur in Frankreich für Künstler ersten Ranges gelten konnten, eine zahlreiche Gruppe von gleichgesinnten Kunstgenossen und eine sehr regsame, eifrige Schule um sich sammelten. Außer mehr, als zehn anderen Schlössern und Palästen war es nun besonders Fontainebleau, wo seit 1528 Franz durch einen ganz allmäligen Uebergang vom Alten zum Neuen, durch eine angenehme Verbindung von Formen der Gothik und der Renaissance sehr origineller Art sich in sofern recht eigentlich verewigte, als er Kapitäle und Giebelfelder mit einem F kennzeichnen ließ; drei Höfe, vor allen der Thurmhof, wo überall noch in den Einzelnheiten die Spuren der gothischen Nachwirkung, vorzüglich in den Reh-, Hirsch-, Widder-, Hunde- und Löwenköpfen, so wie in fratzenhaften Gestaltungen der Kapitäle, sich erhalten haben, sind bleibende Denkmäler der Baulust Franz' I., die in dem stets regen Verlangen, ihm nachzueifern, Ausbesserungs- und Verschönerungs-, oder selbst Neubauten vorzunehmen, unter seinen Nachfolgern zum Anstoß wurde, die französische Renaissance vollends auszubilden. Primaticcio selbst wußte bis an seinen Tod das Ansehen eines Generals, oder vielmehr eines Feldherrn gegenüber den italienischen und französischen Künstlern zu behaupten, die unbedingt ihn als ihr Haupt betrachteten. Noch eins der merkwürdigsten Gebäude, welche unter solcher Leitung in Angriff genommen wurden, ist (1533) das Pariser Stadthaus (s. Pl. 110), das aber, im Baue unterbrochen, erst unter G. B. Ramenghi Bagnacallo, dem Sohne des berühmten Malers († 1601), wieder fortgesetzt und bis 1606 unter Heinrich IV. beendigt wurde. Eben so ließ der König durch Lescot den Louvre neu erbauen, der, erst bis 1548 zu Stande gebracht, später bedeutende Veränderungen erfahren hat, jedoch so, daß im sogenannten alten Louvre jene Theile aus Franz' Zeit sich erhielten. Nächst Fontainebleau aber ist das Schloß Chambord das bedeutendste Prachtgebäude, welches von Primaticcio selbst noch aufgeführt wurde, den mit Recht die Franzosen als den ersten Meister ihres modernen Styles ansehen, und der wenigstens in sofern ein unbestreitbares Verdienst sich erworben hat, als er die neue italienische Bauweise in der Einrichtung der Dächer und Schornsteine, wie unangenehm dies ihm auch sein mochte, dem französischen Klima möglichst anzubequemen wußte. Noch zu seiner Zeit (1564) faßte die Königin Katharina den Gedanken, alle anderen bisherigen Baupläne zu überbieten in einem Palaste, für welchen in der Vorstadt St. Honoré auf der Stelle einer Ziegelei beim Louvre ein geeigneter Raum zu gewinnen war. So legten denn Jean Bullant, der Erbauer des Schlosses von Ecouen, und Philibert Delorme aus Lyon (um 1500 bis um 1577),

*) Dieser schickte ihn an seiner Statt auf Einladung des Königs aus Mantua; derselbe starb erst 1570.

schon berühmt als Schriftsteller, in ihrem Auftrage den Grund zum Bau der „Tuilerien," dessen jedoch Katharina bald überdrüssig wurde. Die Ueberreste von Delorme's Werkthätigkeit, zumal die untere Säulenordnung des mittleren Pavillons, so wie die der beiden Pavillons zur Seite, jene von dem ionischen, diese von dem ionischen und korinthischen Systeme, bestätigen vollkommen die hohe Idee von seiner Meisterschaft, aber auch die von ihm der antiken Architektur schon viel mehr genäherte Renaissance, ein Bestreben, in welchem allerdings Bullant zu Ecouen, wo derselbe in der Nachahmung der klassischen Werke mit richtigem, feinem Gefühle ein wahres Muster aufgestellt hatte, ihm vorausgegangen war. Die Fortsetzung des großartigen Palastbaues, an die in den folgenden Unruhen und inneren Kriegen nicht wohl zu denken war, erfolgte sodann erst unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. nach den ursprünglichen Zeichnungen und Rissen von du Cerceau, nachher die Vollendung unter Ludwig XIV. bis 1654, aber nun nach neuen Entwürfen von Leveau und d'Orbay. Inzwischen hatte freilich auch eine wesentliche Umwandelung in sofern Platz gegriffen, als die ehedem in Frankreich gebräuchliche plastische Ausschmückung des Aeußeren gänzlich aufgegeben und dafür die Fresco-Malerei nebst anderweitiger Verzierung des Inneren eingeführt wurde, woraus natürlich die bis zur Leere nüchterne und einförmige Darstellung der Fronten oder Façaden, die auch bei einem Gebäude von der Ausdehnung der Tuilerien, einer Länge von mehr als 1000 Fuß, nicht durch die imponirende Großartigkeit der Anlage aufgewogen wird, als eine weniger angenehme und etwas unerfreuliche Neuerung sich ergeben hat. Die Befreundung mit dem rein italienischen Style aber, wie er in Florenz seit Brunelleschi's Zeit als eine ganz den gegebenen Verhältnissen entsprechende Bauweise heimisch war, schlug tiefer und tiefer Wurzel in den Gemüthern, welche damals noch mit wahrem Trotz Berücksichtigung erheischten; so konnte schon Maria von Medici, in deren Seele die Erinnerung an den Palazzo Pitti und dessen Brüder noch in aller Frische lebte, den Muth fassen, durch Jean de Brosse den Palast Luxembourg nach einem Style aufführen zu lassen, der dem Florentinischen möglichst sich näherte*). — Es waren also außer ziemlich vielen Schlössern kleineren Umfanges die Paläste von Fontainebleau und Chambord, der Louvre und die Tuilerien nebst dem Palais Luxembourg**), welche der größte aller Bourbons von seinen Vorfahren und Ministern überkam, um durch deren Anblick sich anreizen zu lassen, dergleichen Bauunternehmungen an Glanz und Pracht, wo möglich, noch weit zu übertreffen, — als er nach dem Tode Mazarin's mit der festen Erklärung auftrat, daß fortan ohne sein Vorwissen nicht einmal ein Paß ausgefertigt werden sollte. In dem brennenden Wunsche, durch sein mächtiges Walten ein weithin reichendes Ansehen in Europa zu erlangen, faßte er nun nicht ohne eine sehr hohe Meinung von sich selbst, obgleich es ihm an gründlicher und tiefer Bildung fehlte, den Vorsatz, im Lichte einer prunkvollen Herrlichkeit als der vielgepriesene Lenker eines unvergleichlichen Hofes und Staates der Welt sich darzustellen; zu diesem Zwecke allein sollten die Künste und Wissenschaften ihm ihre besten Dienste leisten, Gelehrte, Künstler und Dichter aus der Nähe und aus der Ferne ihm mit ihren schönsten Leistungen zu Hilfe kommen. So wurde er und mit ihm sein Volk, nachdem diesem die Italiener lange genug Lehrer und Vorbilder gewesen waren, Meister und Muster des feinen Tones und Anstandes, Beherrscher der Sitte und des Geschmackes, welche selbsterwählte Aufgabe Ludwig XIV. noch in der Regel mit zartfühlendem Tacte löste, während er denen, welche nicht in allen Dingen sich fügen moch-

*) S. die Abbildung bei Quatremère de Quincy. Maria machte darin bittere Erfahrungen.

**) Auch Lemercier's verrufenes Palais royal stand bereits als ein schöner Prachtbau.

ten, ohne Bedenken nach bloßen Einfällen und Launen seine Kanonen und Mordbrenner zur Beweisführung seiner Uebermacht entgegensendete. Als Baumeister für seine eben so kostspieligen, wie großartigen Unternehmungen standen ihm schon bloß Franzosen zu Gebote, als Lemercier († 1660), Leveau († 1670), Blondel (1618—1686), Franç. Mansard (1598 — um 1680) und dessen Neffe G. A. Mansard (1647—1708) außer anderen; im J. 1664 legte er die oberste Leitung des gesammten Bauwesens in die Hände seines bewährten Finanzministers Colbert. Als das wichtigste Denkmal Lemercier's, der auch den großen Pavillon im inneren Hofe des Louvre, so wie die vorderen Theile der alten Façade desselben aufführte, dürfte man ohne Zweifel die Sorbonne und deren Kirche, die er freilich schon auf Befehl Richelieu's*) 1629 und 1635 erbaute, zu betrachten haben; die Façade dieses Gotteshauses in ihrer reinen Schönheit, Pracht und Erhabenheit**) hätte die Nachfolger daran erinnern können, den Styl vor Ausschweifungen zu bewahren. Leveau wurde vom König in den bedeutendsten Angelegenheiten verwendet; noch überdies verdankten ihm mehrere Große und Minister, unter anderen Colbert, ihre Paläste. Blondel war Professor der Mathematik und Architektur; viele Entwürfe kamen von ihm, unter anderen für St. Denis und St. Antoine. Franç. Mansard ruft schon unangenehme Vorstellungen in unser Bewußtsein, wenn wir der Mansarden-Dächer, seiner Erfindung, uns erinnern; er ist der Fahnenträger jenes Kampfes wider den Geschmack, um dessen willen er nicht im besten Rufe steht, und hatte noch obendrein die sehr üble Gewohnheit, inmitten des Werkes auf neue Ideen zu kommen und um deren willen alsbald zum Einreißen vorzuschreiten, weshalb der sparsame Colbert ihn unausstehlich fand und zuletzt beseitigte. Unter seinen zahlreichen Denkmälern heben wir die Kirchen der Feuillants und der Minimi hervor, jene als einen seiner ersten, diese als seinen letzten Bauplan (1679). Fortan griff die Ausartung mehr und mehr um sich. Des Königs Ruhm knüpfte sich seit 1672 an eine nachher bald 100,000 Seelen zählende Stadt, die der Monarch beinahe aus dem Nichts hervorzauberte, oder doch aus dem Staube einer wasserlosen Einöde zum höchsten Glanze emporhob, — an Versailles, wo bis 1627 noch der fast unbekannte Landsitz Jean de Soisy's stand, — bis Ludwig XIII. an dem Punkte ein unwiderstehliches Wohlgefallen fand und nun die Anlagen begründete, die zu so ungeahnter Größe und Bedeutung sich erweitern sollten. 1660 war der Ort schon dermaßen nach des Königs Wünschen eingerichtet, daß das Schloß der liebenswürdigsten Magdalene ihres Jahrhunderts zum Aufenthalte eingeräumt werden konnte, worauf Leveau dasselbe 1661 bis 1664 durch die beiden Seitenflügel erweiterte. (Pl. 111 giebt eine Darstellung des Ehrenhofes im Schlosse zu Versailles.) Die Capelle vollendete in der Zeit von 1690 bis 1710 diese Residenz, welche der König bereits seit 1672 regelmäßig inne hatte. Seit diesem Zeitpunkte wuchs zusehends auch die Stadt, von nun an der Sammelplatz der französischen, ja, der europäischen Großen, welche von da mit fruchtbaren Anschauungen und Bildern in ihre Heimath zurückkehrten. Daraus erklärt sich denn, daß die architektonischen Einrichtungen von Versailles, wie langweilig sie äußerlich auch sein mochten, seit dieser Zeit als Normen des Palastbaues angesehen wurden, obgleich sie den Gesetzen wahrer Schönheit, höchstens mit Ausnahme der einen Façade an der Gartenseite, in ihrer geistlosen Leere und Nüchternheit nicht im mindesten entsprachen. Die ganze Anlage, das Schloß mit den Nebengebäuden und der Stadt, ist anzusehen als das

---

*) Derselbe ist dort bestattet.

**) Abbldg. bei Quatremère de Quincy.

Werk Levau's und der beiden Mansards, vorzüglich des jüngeren, und zwar so, daß die Capelle, welche man auf Rechnung des jüngeren zu setzen hat, als der Glanzpunkt des Ganzen betrachtet wird. Eben der jüngere Mansard richtete daselbst auch der Frau von Montespan ihre Wohnstätte ein, wie er noch überdies Trianon und Marly aufführte. Eine sehr entscheidende Stimme brachte außer diesen Meistern zur Geltung der Maler Lebrun, dessen Name in seiner prachtvollen Galerie zu Versailles fortlebt. Zu gleicher Zeit rief das Studium der Alten wieder einen Zweig der bildenden Künste, welcher der Architektur freundlich sich darbot, um zur Verschönerung der Umgebungen ihr sich beizugesellen, aus der Vergessenheit zu neuem, frischen Leben zurück, nämlich die Gartenkunst, wie sie schon zur Zeit des Kaisers Augustus in Ausübung und weit verbreiteter Anwendung war; Lenôtre aus Paris (1613—1710), der weltberühmte Gärtner, der Erfinder des sogenannten französischen Geschmackes, brauchte sich nur nach den Beschreibungen aus der Römerzeit zu richten, wie er von 1661 bis 1684 die Gärten mit ihren Laubwänden und mannigfaltigen aus Bäumen und Sträuchern gebildeten Formen, mit den verschlungenen Pfaden und Lieblingsplätzchen für jede Stimmung des Gemüths, mit dem unendlichen Reichthume an Wechselgestaltungen für Auge und Herz, mit den mühsam beschafften Wasserleitungen und Wasserkünsten zu einem wahren Wunderwerke der Kunst gestaltete. Ludwig XIV. sah sich an für den Augustus seiner Zeit, oder wurde doch als solcher gepriesen; so wünschte er denn auch in Gärten zu wandeln, wie einst Augustus, mochte immerhin die Natur sich ihm nicht weniger widerspenstig zeigen, als der Mensch. Italien, das Lenôtre auf Kosten des Königs bereiste, hatte auch hierin einen Vorsprung um mehrere Jahrzehende; als aber Lenôtre noch die Gärten der Tuilerien, die Terrassen von St. Germain, die Büsche von Trianon, die Porticus von Marly, die Spaliere von Chantilly, die Alleen von Meudon und andere herrliche, reizende Lustgärten zu Stande gebracht hatte, war Frankreich dem glücklicheren Italien zuvorgekommen. Inmitten so bedeutender, so verschieden und großartiger Unternehmungen, über die Künstler und Kunstfreunde nur Freude empfinden konnten, war freilich sehr zu beklagen, daß die schöne Bauweise der Italiener erst mit Vernüchterung, sodann mit Entartung in mancherlei Richtung bedroht wurde; vielleicht würde der Verfall in den Interessen des Schönen noch eher eingetreten sein und noch weiter um sich gegriffen haben, wenn nicht der König und der Minister verständig genug einem Jeden, der seine Stimme zur Geltung bringen konnte, Gehör zu schenken stets bereit gewesen wären. Ein großes Verdienst ist in dieser Beziehung unstreitig beizumessen dem Arzte Claude Perrault aus Paris (1613—1688), einem Manne von der vielseitigsten, tiefsten Bildung und von der edelsten Begeisterung für die höheren Angelegenheiten, welcher längere Zeit hindurch ein wohl begründetes Ansehen genoß. So wurden die Akademien der Malerei und Bildnerkunst (1665) und der Architektur (1671), wenn nicht zufolge seiner Anregung, so doch nach seinen Vorschlägen eingerichtet, um die Bestrebungen der Kunst mit Rücksicht auf die vaterländischen Bedürfnisse zu regeln. Aber nicht nur in Betreff der Theorie, sondern auch als Praktiker wurde er öfters zu Rathe gezogen. Schon bei den Anlagen von Versailles hatte er sich wesentlich betheiligt; befestigt und gesichert aber war sein Einfluß im Bauwesen erst worden durch ein berühmtes Gebäude, an dem er seinen Namen verewigte. In Folge einer Feuersbrunst nämlich, von der man meinte, daß sie von dem eben so sorgen- und ränkevollen, wie boshaften Kriegsminister veranlaßt worden wäre, handelte es sich um den Neubau des Louvre. Den Plan Levau's, welcher bereits in der Ausführung begriffen war, unterwarf der Finanzminister in seiner Gewissenhaftigkeit der Prüfung einer Versammlung von ausgezeichneten Sachverständigen, in deren Mitte sich auch Perrault befand; wiewohl dessen Vorschläge ihm nun am meisten gefielen, steigerte sich doch seine Ver-

legenheit, besonders wegen des Kostenpunktes. Eben damals nun blühte in Rom der bei mehreren Päpsten nach einander im höchsten Ansehen stehende Ritter Bernini. Da die Sorgen des Finanzministers dem Könige sich mittheilten und diesen das Herz zu darauf bezüglichen Aeußerungen drängte, fand der Cardinal Barberini eine günstige Gelegenheit, ihm den Rath zu ertheilen, daß er Bernini aus Rom herbeirufen möchte. Dieser nun feierte nicht nur selbst in Paris (1665) einen glänzenden Triumph, sondern bereitete einen solchen auch den französischen Baumeistern durch seine Erklärung: „Ew. Majestät können nichts Besseres thun, als den ersten Entwurf beizubehalten und fortzusetzen, da weder ich, noch sonst Jemand ein prächtigeres Gebäude zu Stande bringen könnte." Nach einem beinahe vergeblichen Aufenthalte von mehreren Monaten empfing Bernini, was er sich nur wünschen mochte, Geld, Ehren, Auszeichnungen und Huldigungen in verschwenderischer Fülle; und Perrault hatte das Vergnügen, durch Leveau und d'Orbay seine Façade am Louvre ausführen zu sehen, welche, keineswegs von Fehlern frei, zumal die gekuppelten Säulen in einer Colonnade an den Fenstern und Mauern in der Höhe als eine ganz seltsame Neuerung*) erscheinen mußten, doch seinen Ruhm außerordentlich gesteigert hat. Noch andere Denkmäler verlieh Perrault seiner Vaterstadt in der Sternwarte und dem Triumphbogen der Vorstadt St. Antoine; kurz, sein Geschmack, sein Urtheil fand die glänzendste Anerkennung. Aber auch der Einflußreichste stemmt sich wohl vergebens dem Strome der Zeit entgegen. — Die Ueberreizung der Sinne, das Schwelgen in allen möglichen feinen Genüssen hatte schon zur Zeit Ludwig's XIV. eine Abspannung der Gemüther zur Folge, bei der Empfindungen der Langeweile, welche aus dem Mangel an Befriedigung hervorgingen, sich eher einzustellen pflegten, als die vorzüglichsten Meister erwarten mochten; es wäre selbst für große Genies (und diese zählt man nie nach Dutzenden) keine leichte Aufgabe, den Uebersättigten noch etwas Pikantes zu bieten, womit Gaumen und Nerven in eine angenehme Erregung versetzt werden könnten. Nur aus diesem trübseligen Seelenzustande der tonangebenden Nationen und Stände erklärt sich die ohne dies unerklärliche Jagd vom Neuen zu etwas Neuem, das rasche Verbrauchen der besten Kunstmittel, das vorzeitige Veralten edler Genres und Stylarten, ungeachtet daß jede ersinnliche Abwechselung innerhalb des Kreises guter Ideen angewendet, ein glücklicher Gedanke bald so, bald anders in Scene gesetzt wurde. Diese Geisteskrankheit, ohne Zweifel die furchtbarste unter allen, gegenüber welcher ausgezeichnete Talente, gleichsam als Aerzte, allen Reichthum ihres inneren Schatzes aufboten und erschöpften, ohne andere, als rasch welkende Lorbeeren zu ärnten, erreichte allerdings erst bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den Höhepunkt der Krisis, aus der erst eine täuschende Genesung, nachher aber das schrecklichste Ende sich ergab; Symptome des herrschenden Leidens aber traten schon viele zu Tage im siebzehnten Jahrhundert. Bernini und Borromini sind unter den Künstlern Italiens als diejenigen zu nennen, welche in den Künsten, die im Reiche des Starren schaffen und wirken, einem neuen Style, oder vielmehr nur einer besonderen Art der vollendeten Renaissance Bahn brachen, ohne Zweifel deshalb, weil sie zu Veränderungen, die uns nun als Abirrungen gelten, sich angespornt fühlten. Die Entstehung dieser Bauweise liegt demnach uns ziemlich klar vor Augen, weniger klar der Ursprung des Namens: „Rococostyl," für dessen äußerste Entwickelung wir nun auch die Bezeichnung: „Zopfstyl" brauchen; derselbe beschränkte sich aber nicht nur auf diese oder jene Kunst, sondern gab sich bald auf dem ganzen Gebiete der Moden und der Sitten seinen Ausdruck, so daß er ungefähr ein Jahrhundert herrschte, oder

---

*) S. die Ansicht bei Quatremère de Quincy.

doch vorherrschte. Blieb nach demselben auch wohl im Allgemeinen die Grundanlage der Gebäude unverändert, so wurde nun im Risse der Façaden krummen und geschwungenen Linien verschiedener Art der Vorzug gegeben; Pavillons waren fortan Liebhabereien an Schlössern und Villen. Hauptsächlich aber verräth sich der allen wahren Aesthetikern verhaßt gewordene Rococostyl in der Ausstattung, in den Zierrathen, im ganzen Schmuckwerke, in welchem außer klar erkennbaren Figuren und Formen, als Karyatiden und Persianen von satyrhafter und faunenähnlicher Gestaltung, chinesischen und japanesischen, so wie anderweitigen orientalischen Absonderlichkeiten, Kränzen, Ranken und Guirlanden, Trauben, Früchten, Blumen, Thierköpfen u. dergl., noch die abenteuerlichsten, fratzenhaftesten, willkürlichsten, launenhaftesten Mißbildungen, wie sie nur immer eine üppige und schwülstige Phantasie ersinnen mochte, die bereitwilligste und zuvorkommendste Aufnahme fanden, wunderliche Dinge, die bei keinem Beurtheiler von ruhigen Sinnen noch auf Gnade und Erbarmen zählen können. Den jüngeren Mansard bezeichnet man schon als denjenigen, welcher dazu sich verstanden habe, solchem Unwesen in weiterem Umfange den Zutritt zu vergönnen, nachdem sein Onkel bereits ihm darin vorgearbeitet hatte. Erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts trat die längst auf empörende Weise herausgeforderte Rückwirkung ein, für die von deutschen Schriftstellern ersten Ranges alles Mögliche geschah; unverhohlen und unumwunden erklärten diese Nachahmung der Alten für das einzige Mittel, welches Rettung von diesen unausstehlichen Verirrungen, Hilfe in diesen Peinigungen des guten Geschmackes bringen könnte. In der That, der Muth, welchen Winckelmann mehr noch als Lessing bewies, dürfte uns als ein heroischer erscheinen, wüßten wir nicht, daß das Abgeschmackte an sich schon eine sehr nahe Verwandtschaft mit einer faden Speise, oder einem schalen Getränke kundgiebt, mag immerhin diese Eigenschaft nur Menschen von gesundem Sinne fühlbar werden. Von Italien ging auch dies Mal die Heilung des verderbten Geschmackes aus. Allerdings standen dort die Namen eines Bernini und eines Borromini in so hohem Ansehen, daß deren Erzeugnisse auf dem Felde des Schönen noch lange fortwucherten. Am weitesten ging in der Nacheiferung ohne Zweifel Guarino Guarini aus Modena (1624—1683), ein Theatiner, der das Glück hatte, von Savoyens Herzoge Victor Amadeus zu seinem Baumeister ernannt zu werden, als welcher er dem Borromini mit solcher Entschiedenheit vor Vitruvius, Alberti und Palladio den Vorzug gab, daß der rücksichtsvolle Ticozzi selbst ihn il più stravagante Borrominesco nennt. Turin ist reich bedacht mit Denkmälern seiner derartigen Thätigkeit, unter denen wir, abgesehen von drei prinzlichen Palästen, die Kirchen S. Lorenzo der Theatiner und S. Filippo Neri anführen wollen; seine Ideen waren aber auch in Modena, Verona, Messina, Paris, Prag und Lissabon vertreten, woraus man wohl ersieht, daß ein schlechter Geschmack nicht weniger weite Wege findet, als ein guter. Zu derselben Zeit huldigte übrigens Giuseppe Sardi in Venedig keineswegs besseren Ideen. Indeß währte die Herrschaft des verderbten Styles in Italien nicht lange, sondern es erwachte bald wieder das Gefühl für das Richtige und Schöne. Ein überzeugender Beweis dafür ist schon das Kloster Superga bei Turin (s. Pl. 112), welches unter Anderem Filippo Ivara (1685—1735) erbaut hat. Einen wahrhaft wundervollen Prachtbau aber, dessen Wirkung kaum tiefer und mächtiger sein könnte, hat der Welt Luigi Vanvitelli gegeben, welcher, als der Sohn eines Utrechter Landschafters Kaspar Vanvitelli 1700 in Neapel geboren, aber in Rom erzogen, schon im Kindesalter die staunenswerthesten Talente an den Tag legte und noch vor seinem sechsundzwanzigsten Lebensjahre zum Dombaumeister von St. Peter*) ernannt wurde. Vom Könige

*) Diese Kirche soll noch jetzt jährlich 30,000 Scudi für die Erhaltung im baulichen Stande erheischen.

Karl nach Neapel berufen, um den Bau seines Palastes in Caserta (aus welchem wir auf Pl. 113 eine Ansicht der großartigen Treppe mittheilen), zu dem am 20. Januar 1752 der Grund gelegt ward, zu übernehmen und bis ans Ende zu leiten, führte er denselben im besten Style der erneuerten Renaissance aus, so daß das Gebäude schon wegen seiner Ausdehnung (725 Palmen Länge), noch mehr um seiner Schönheit willen die größte Bewunderung erregen mochte. Noch manches herrliche Werk, namentlich die Kirchen S. Marcellino, della Rotonda und della Nunziata, verdankt Neapel diesem ausgezeichneten Meister, welcher daselbst 1773 verstarb. Eine sehr reiche Renaissance zeigt das Innere der Kirche S. Chiara zu Neapel, welches wir auf Pl. 114 mittheilen. — Auch London blieb nach einem großen Unglücke, das wohl die Baulust hätte erschöpfen mögen, nicht ganz bewahrt vor Verirrungen. Wie ein Freund in der Noth kam dort ganz zu rechter Zeit ein Baumeister, auf den man noch fortwährend stolz ist: Christopher Wren, welcher, geb. 1632 zu East Knoyle in der Grafschaft Wils († 1725), von seinem fünfundzwanzigsten Jahre an die mathematischen Wissenschaften zu Oxford lehrte, bis er zur Architektur allein überging und in deren Interesse Frankreich bereiste. Nun wurde ein großer Theil Londons 1666 von einer furchtbaren Feuersbrunst verheert; dies gab dem jungen Baumeister Gelegenheit, seine Talente zu bewähren. Zwar sein Entwurf zur regelmäßigeren Anlage der neuen Straßen fand keinen Anklang: London zog nicht den geringsten Vortheil für den Verkehr und den Geschmack aus solchem Mißgeschick. Dagegen wurde Wren betraut mit der Erbauung der St. Paulskirche, der zweiten in der ganzen Christenheit, welche er von 1675 bis 1710 in großer Pracht und Schönheit vollendete. (Aeußere Ansicht Pl. 115, Ansicht des Chors Pl. 116.) Auf dem Grunde eines griechischen Kreuzes, dessen Arme zusammen nur wenig kürzer sind, als der äußerlich 570 Fuß lange Körper des dreischiffigen Langhauses, mit welchem innerlich noch Capellen verbunden sind, erhebt sich nach dem Vorbilde der Peterskirche eine 338 Fuß hohe, aber in der Spitze bis zu 440 Fuß emporstrebende Kuppel, deren Durchmesser 108 Fuß, deren Höhe über dem Fußboden 110 Fuß beträgt; die lang ausgedehnte Façade mit einer korinthischen und einer römischen Säulenordnung, so wie ein Paar Glockenthürmchen an dem einen Ende, bilden den wesentlichsten Unterschied der Londoner Paulskirche von dem Römischen Muster*). Später in böser Zeit fand der Meister noch seinen höchsten Genuß darin, daß er sich vor die Kirche tragen ließ, um daran seine Augen zu weiden. An dieses sein großartigstes Werk schlossen sich in verwandtem Style noch andere an, vorzüglich das Theater zu Oxford, die Hospitäler zu Greenwich und zu Chelsea, so wie die Paläste des Herzogs von Marlborough**) und zu Hamptoncourt. Die Denkmäler der folgenden Architekten, am wenigsten der Landsitz der Herzoge von Devonshire zu Chatsworth von Talman, aber entschieden Blenheim und Howard Castle von Sir John van Bruch, gingen Hand in Hand mit der Entwickelung der italienischen Baukunst bis weit über die Grenzen des guten Geschmackes hinaus***). Als überwunden erscheint die Ausartung schon in dem großartigen, massenhaften Mansionhouse von Dance (1739—1753), noch mehr in dem wahrhaft schönen Somersethouse (nach 1775) zu London. Italien blieb fortwährend bedingend auf der mächtigen Insel. Aehnliches Unglück, wie London im siebzehnten Jahrhun-

*) Die Kosten machten nur 3,500,000 Thlr. aus.

**) Am Parke von St. James.

***) Nach Passavant.

dert, erfuhr Lissabon im achtzehnten durch das entsetzliche Erdbeben zu Aller Heiligen im J. 1755, worauf dort ein guter Styl, wie er nun schon wieder Geltung hatte, vielfach Anwendung fand. In Rußland bereitete erst Peter der Große im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dem europäischen Geschmacke und somit der europäischen Bauweise eine Stätte in St. Petersburg, wo der Hof in treuester Nachahmung der französischen Sitten bis auf die Zeit der für die „französischen Philosophen" schwärmenden Kaiserin Katharina II. ein mehr oder weniger bedenkliches Beispiel gab. In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts unter der Kaiserin Elisabeth wurde daselbst der Winterpalast, dem Paläste und Lustschlösser in Menge sich anreihten, als das großartigste Gebäude (zu 550 Fuß Länge, die Eremitage eingeschlossen) im modernen Geschmacke von Rastrelli aufgeführt, nachdem in dem benachbarten Schweden Stockholm in der Zeit von 1698 bis 1751 der Vollendung seines königl. Schlosses, dessen Baumeister Tessin war, entgegengesehen hatte. Kopenhagen erfuhr erst am Ende des Jahrhunderts wiederholtes Brandunglück, welches den Hof nöthigte, ähnliche Baupläne in Angriff zu nehmen. — Vielleicht nirgends war der französische Geist herrschender geworden, als inmitten des genußsüchtigen und prachtliebenden Adels von Polen, so daß, wer diesen regieren sollte, jenem mehr oder weniger sich fügen mußte. Einigermaßen damit hängt zusammen der rege, lebendige Kunstsinn, welchen die beiden Könige aus dem sächsischen Kurhause entfalteten, so daß dadurch die höher und höher sich steigernde Bedeutung Dresdens in einer der wichtigsten Beziehungen gesichert wurde. Diese Residenzstadt, welche im Pirnaischen Sandsteine ein äußerst zweckmäßiges, unschätzbares Material besitzt, erfreute sich allerdings schon früher eines für die Fernsicht ungemein stattlichen, wahrhaft schönen Mansardenbaues, nämlich des königl. Palais im großen Garten, welchen Johann Georg III., noch bevor er wider die Türken zog, 1679 und 1680 durch Karger vollenden ließ. In köstlicher Entwickelung der reichsten Formenfülle, worin gar manches überaus fratzenhafte Bild sich findet, tritt der Rococostyl uns vor Augen in dem an den drei Seiten mit Pavillons versehenen, gänzlich verzopften und erstaunlich überladenen Zwinger, dem wichtigsten Gebäude der Art in Deutschland, welches, bestimmt zum Vorhofe eines königl. Schlosses, bis 1711 erbaut wurde von Pöpelmann, der in der Folge (von 1727 bis 1731) der Residenz ein eben so prächtiges wie nützliches, ein unvergleichliches Werk gegeben hat in der „alten Brücke." Derselbe Baumeister betheiligte sich bei der Aufführung des im besseren Style der Renaissance gehaltenen, beinahe ganz tadellosen „japanischen Palais" in Neustadt, welches aus dem Besitze des Bauherrn Grafen Flemming später in denjenigen der königl. Familie übergegangen ist und besonders durch den herrlichen Vorbau des Thorhauses, so wie durch sein kupfernes Dach, im Allgemeinen aber durch die schönste Ebenmäßigkeit sich auszeichnet. Die Geschmacksverirrung, die nur mit sehr wenigen Beispielen zu belegen ist, wurde im Laufe der nächsten Jahrzehende überreichlich ausgeglichen durch folgende in edlem Style erbaute Kirchen: 1) die Frauenkirche, welche als ein ziemlich treues Nachbild der Peterskirche nach deren ursprünglichem Plane Georg Bähr*) 1726—1745, 2) die katholische Hofkirche (Pl. 117), welche in einem äußerst wirkungsreichen Geschmacke der anmuthigsten und reinsten, aber nicht einer schulmeisterlichen Renaissance der Italiener Gaetano Chiaveri**) bis 1754 (oder 1756), 3) die Kreuzkirche, welche mit ihrem 305 Fuß hohen Thurme Erner und Eigenwillig nach Schmidt's verändertem Risse (1764 bis

*) Ihm widerfuhr 1738 das Mißgeschick, durch einen Sturz vom inneren Gerüste sein Ende zu finden.

**) Die Leitung des Baues blieb nicht in seiner Hand.

1792) erbaut hat. — Der erste König von Preußen, Kurfürst Friedrich von Brandenburg, wollte seinen Pracht und Glanz liebenden Zeitgenossen nicht nachstehen, ein Streben der Eifersucht, welches, falls Geld genug vorhanden ist, an sich nicht eben als tadelhaft, sondern wohl gar als rühmlich erscheint, und welches Berlin den großen Gewinn brachte, daß es sich in einen Sitz der Kunstpflege, ja, in den Sitz einer Kunstschule verwandelte. Vor Allem galt es, der Haupt- und Residenzstadt, welcher der Reiz einer anmuthsvollen Natur versagt ist, dafür einen Ersatz zu gewähren in erfreulichen architektonischen Anlagen. Da das einmal gegebene Beispiel nicht der Nachfolge ermangelte, wurde zu solchen Zwecken fortan eine Reihe sehr tüchtiger Baumeister daselbst verwendet, als Nehring, de Bodt, Schlüter, von Knobelsdorf, Langhans u. a. Nachdem Nehring und de Bodt von 1685 an das stattliche Zeughaus erbaut hatten, zog der Kurfürst den Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter aus Hamburg (1662—1714), einen der vorzüglichsten Künstler seiner Zeit, 1694 nach Berlin, wo derselbe seit 1699 den Umbau des kurfürstl. Schlosses, an welchem ihm die nach dem Lustgarten hin gekehrte Seite und die Fronte am Schloßplatze, so wie die Säulen- und Bogengänge des inneren Schloßhofes zuzuschreiben sind, sodann noch die Aufführung des Gießhauses und der Freimaurerloge „Royale York" zu leiten hatte, wobei er so wenig, wie andere, von den Fehlern seiner Zeit sich ganz frei hielt. Dem berühmten Architekten Friedrich's des Großen, Freiherrn von Knobelsdorf, verdankte Berlin das 1843 durch Feuer zerstörte Opernhaus, welches in seiner Pracht des Königs und des Meisters Hinneigung zum edleren Geschmacke wohl kundgab; außerdem fand derselbe einen bequemen Wirkungskreis in Potsdam, da Friedrich, so weit seine Mittel reichten, ein angenehmer Bauherr war. Die Domkirche in ihrer älteren Gestalt (1750), das Universitätsgebäude (der ehemal. Palast des Prinzen Heinrich) seit 1754, die Kuppel der St. Hedwigskirche*) (1773) und die Bibliothek sind Werke der Holländer Boumann, die ersteren des Vaters Johann aus Amsterdam (1706—1776), das letztere des Sohnes Georg Friedrich aus Potsdam (1737 geboren). Eins der bekanntesten Gebäude in Berlin ist das Brandenburger Thor, ein den Propyläen zu Athen ähnelndes Werk des Architekten K. G. Langhans aus Landshut in Schlesien (1732—1808). — Unter den angesehensten Städten Deutschlands hatte die erste, die Kaiserstadt, das ganz besondere Glück, bei sehr reger Baulust in der bösen Zeit unseres Wissens gänzlich bewahrt zu bleiben vor der geschmacklosen Entartung der Renaissance. Der größte Dank gebührt in dieser Hinsicht vor Allem dem gesunden Verstande der mit Frankreich am wenigsten befreundeten Kaiser und der österreichischen Großen, sodann aber auch zwei in der That sehr hervorragenden Baumeistern des Namens Fischer. Johann Bernhard Fischer, in der Folge Edler von Erlach (1650—1738), machte seine Studien in Rom noch zur Zeit Bernini's, aber nicht allein nach neuen, sondern mehr nach alten Vorbildern. Sein erster Bau, das für den jungen König Joseph von Ungarn bestimmte Sommerschloß Schönbrunn, offenbar mit Berücksichtigung von Versailles aufgeführt nicht ohne Mängel, erwarb ihm schon das Amt des ersten Hofbaumeisters. Seine nachherigen Denkmäler, von eben so angemessener Schönheit der Anlage und Vollendung, wie von eindrucksvoller Großartigkeit und Pracht zeugend, sind folgende: 1) die Kirchen St. Petri (seit 1702) und 2) St. Karl Borromäus (vulgo: die Karlskirche) seit 1716, beide mehr oder weniger nach dem Muster der Römischen Peterskirche, letztere noch überdies mit Beachtung der Trajanssäule, 3) die k. k.

*) Merkwürdiger Weise entwarf der König selbst die Risse zu dieser 1747 begonnenen katholischen Kirche.

Winterreitschule, 4) die Reichskanzlei, 5) die k. k. Hofbibliothek, 6) die Universitätskirche zu Salzburg, 7) der Palast des Prinzen Eugen (das jetzige Finanzministerium), 8) die Paläste Bathyani und 9) Trautson (letzterer jetzt Leibgardenkaserne) u. s. w. Sein Sohn Jos. Emman. Fischer von Erlach, später Freiherr und ein sehr reicher Mann (1680 bis nach 1740), ungemein vielseitig gebildet und erfahren nach längeren Reisen in England und Italien, den mit Oesterreich durch die Politik am innigsten verbundenen Ländern, übernahm mit des Vaters Aemtern dessen hinterlassene Pläne, die er vollends ausführte; eins seiner eigenthümlichen Prachtwerke ist der fürstlich Schwarzenberg'sche Sommerpalast unfern der Karlskirche zwischen den Wieden und dem Rennwege, in dessen Garten er durch Einrichtung der „Feuer-" (richtiger der Dampf-) Maschine so gründliche Kenntnisse in der Hydraulik an den Tag legte, daß seine Dienste auch zu Kremnitz und zu Schemnitz in Anspruch genommen wurden. Während anderwärts die Kunst sank, feierte Wien ihre Blüthezeit; fürwahr, wie von der Sittenlosigkeit, so auch von der Geschmacklosigkeit hat kaum ein Land in Europa während jener traurigen Jahrzehende sich reiner und freier zu halten gewußt, als Oesterreich. Auch die aus der späteren Zeit stammenden Gebäude, wie das Theresianum und das Josephinum, unter denen das erstere den mächtigen Einfluß des Leibarztes van Swieten bezeugt, sprechen durchaus nur für den erhabenen Sinn, für den gediegenen Charakter, der Maria Theresia und Joseph II. auszeichnete. — Nach solchem Vorgange mußte freilich auch Frankreich sich dazu verstehen, umzukehren von seinen Abwegen, was allmälig wohl von Statten ging. Merkwürdige Bauwerke, die, obwohl das eine oder das andere edleren Zwecken, als bloßer Unterhaltung, dienen sollte, dem üblen Geschmacke huldigten, sind St. Sulpice (s. Pl. 118), mit der prachtvollen, bewunderswürdigen Façade*) von Servandori aus Florenz (1695—1766, seit 1724 in Paris), und die Colonnade auf der Place de la Concorde in Paris, so wie der Opernsaal zu Versailles (1753—1770) von Gabriel (1710—1782). Daß man fühlte, wie unverträglich solch ein ausgearteter Styl mit heiligen Interessen wäre, bewies vor Allem die Kirche St. Geneviève, ein von J. G. Soufflot (1713—1781) aufgeführtes Nachbild des Pantheon. Gleichfalls zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts erbaut ist der Dom des Invalidenhôtels zu Paris (äußere Ansicht Pl. 119, innere Ansicht Pl. 120), dessen Baumeister J. H. Mansard war. So kam die Antike wieder völlig zur Geltung, welche sich unter Napoleon I. stets in Ansehen erhielt. Wieder eingeführt wurde die Bauweise der Alten, außer durch Soufflot, vorzüglich durch J. D. Antoine aus Paris (1773—1801), welchem nach mehreren kleineren Plänen, worunter das Portal im Hofe der Charité mit seiner dorischen Ordnung besonders die Aufmerksamkeit der Behörden erregte, die Erbauung des Hôtel des Monnaies in Paris übertragen wurde, das, möglichst im antiken Style gehalten, ihn so berühmt machte, daß auch die Münze in Bern, so wie das Hôtel Bervicq in Madrid, nach seinem Entwurfe errichtet wurde.

Die Bildhauerkunst fristete in dieser ganzen Zeit ihr Dasein hier und dort noch ohne jeglichen höheren Aufschwung durch eine Reihe berühmter Meister, unter denen auch nicht einer sich in den ersten Rang zu erheben vermochte. Epoche, oder vielmehr das größte Aufsehen gemacht hat ohne Zweifel Lorenzo Bernini (1598—1680) aus Neapel, gebildet von seinem Vater Pietro und so erstaunlich frühreif, daß er schon als funfzehnjähriger Jüngling mit seiner Gruppe: „Apollon und Daphne,"

*) Quatremère de Quincy.

so wie mit seiner „Ohnmacht der heil. Theresa," Bewunderung erregte, nachdem er außer der Antike vorzüglich Raphael und Michel Angelo studirt hatte. So reißender Art blieben auch in der Folge seine Fortschritte; und Niemand darf demnach in Frage stellen, daß er der genialsten Anlagen sich erfreute. Allein im Bewußtsein derselben sprach er als Bildhauer, feurig nach — Naturwahrheit strebend, nicht nur der Antike, sondern auch der Natur selbst Hohn und verlor sich gänzlich in leere Affectation und Manierirtheit*), wozu noch kommt, daß er, abgesehen von nahe an vierzig Bauwerken bedeutenderen oder geringeren Umfanges, mit seinen Schöpfungen die Welt besäet hat, aber auch ein Genie nimmer ohne Fleiß bestehen, noch Großes leisten kann. Allerdings hinterließ er bei seinem Tode ein Vermögen von 300,000 Scudi; und dennoch rief seine Verehrerin, die Königin Christina, aus: „Wenn dieser große Mann in meinen Diensten gestanden hätte, ich würde mich schämen, ihn nicht reicher gemacht zu haben!" Wir erwähnen unter seinen 50 bis 60 Köpfen und Büsten in Marmor die des Papstes Urban VIII. im Palazzo Barberini, die der Päpste Innocenz X. und Gregor XV. im Palazzo Pamfili zu Rom und die der Könige Karl I. und Ludwig XIV. in England, ferner Christus und Petrus in halb erhabener Marmorarbeit über dem Portale zu S. Petri, unter seinen gegen 30 Marmorstatuen Paul V. in der Kirche Jesù, Constantin zu Roß in der Porticus zu S. Petri, Apollon und Daphne in der Villa Lodovisa, Urban VIII. auf dem Capitol, das Grabmal Alexander's VII. und die Wahrheit im Palazzo Barberini zu Rom, den Koloß Ludwig's XIV. in Frankreich und den Erlöser für die Königin Christina, unter seinen Metallstatuen Urban VIII. in Velletri und zu S. Petri, den Tod an dessen Grabe und ein Bronzeportrait des Cardinals Richelieu in Paris. Unabhängig von Bernini arbeiteten noch die beiden Franceschi Mocchi aus Montevarchi, vorzüglich auch der überlebende (†1646)**), der die „Verkündigung Mariä," welcher Ticozzi leider Mangel an Anmuth und Demuth vorzuwerfen hat, für den Dom zu Orvieto schuf. Dagegen wetteiferte mit Bernini, ohne ihm nachzuahmen, zufolge sehr gründlichen, treuen Studiums der Antike und der Natur, zumal auch des Nackten, nicht ohne Glück, wiewohl lange in äußerer Noth Alessandro Algardi aus Bologna (1602—1654), unter dessen die Bernini'schen zumeist übertreffenden Werken besonders merkwürdig sind St. Paulus und der ihn enthauptende Scharfrichter zu St. Pauli in Bologna, die schon mit dem Christusorden belohnte Metallstatue Innocenz' X. auf dem Capitol, die thronende Statue Leo's XI. an dessen Denkmale und das hoch berühmte, viel bewunderte Basrelief: „Attila und Leo I." über dem Altare des letzteren in der Capelle Colonna, wo indeß das Uebergewicht in der Darstellung leider schon dem malerischen Momente zugefallen sein soll. In der Zeit seiner höchsten Blüthe sah freilich Bernini seinen Anhang, seine Schule auf eine solche Weise wachsen, daß sein Stolz dadurch nur noch mehr steigen mußte; jetzt herrscht nur eine Stimme über diese der Vergessenheit überlieferten Manieristen, unter denen allein Ercole Ferrata aus Como hervorgehoben werden mag, welcher, nachdem er der Studien halber erst in Genua, sodann in Neapel sich aufgehalten hatte, zuletzt auch für sich kein anderes Heil vor Augen sah, als zu Rom sich unter Bernini's Fahnen zu stellen, nur daß er es dabei auch mit Algardi nicht verdarb. Seiner Werke ist in Rom, besonders zu S. Agnese in piazza Navona, eine sehr große Anzahl vorhanden. Am liebsten deckt die Kunstgeschichte nicht nur die Fehler, sondern auch die Personen der Nachfolger Bernini's

*) Schon Winckelmann hat ihm das Urtheil gesprochen, wiewohl noch sehr rücksichtsvoll.

**) Von dem früh verstorbenen († 1625) rühren die beiden Reiterstandsäulen der Herzoge Alessandro und Ranuccio Farnesi zu Piacenza her.

eben so, wie die derjenigen Michel Angelo's, mit dem weiten Mantel der christlichen Liebe, bis sie die schöne Aufgabe hat, die Wiederkehr der Ruhe und Nüchternheit anzuzeigen, wozu schon der Venetianer Antonio Corradini, welchem Neapel und Venedig manchen Schmuck von seiner Hand zu danken haben, im Anfange des 18. Jahrhunderts einigen Anlaß bietet. Doch gab eben er den Ton an zu einer neuen Manier mit einer ganz verhüllten Dame. In dem Labyrinthe italienischer Statuen aus den folgenden Jahrzehenden begegnen wir nicht wenigen völlig in der Gewandung versteckten Figuren von heiligen und unheiligen Personen, wie wenn die Plastiker mit diesen an dem verderbten Zeitgeiste hätten Rache üben wollen. Aus dem Kreise dieser Seltsamkeiten erwähnen wir den mit dem Grabtuche bedeckten heil. Leichnam Christi zu S. Severo in Neapel von dem überaus fleißigen Neapolitaner Marco Samartino und unter den vierzig Karyatiden im Saale des kaiserlichen Palastes zu Mailand von Carlo Calani aus Parma († 1812) eine verhüllte, von der Ticozzi bemerkt, daß sie durchaus nicht zu verachten sei. Calani ist übrigens einer der Ersten, bei denen das Studium der Antike wieder zur vollen Geltung kam. In der That konnte der Plastik nicht eher eine neue schönere Zukunft sich eröffnen, als bis die von Winckelmann anempfohlene und durchgesetzte Rückkehr zu den Alten und Nachahmung der Alten in Rom selbst wieder Beifall fand; damit aber begann ihre schönste und reichste Blüthen- und Aerntezeit. Voranleuchtet der glänzende Name Canova. — Den niederländischen Bildhauern des 17. und 18. Jahrhunderts wird fast allgemein der Vorzug bereitwillig zugestanden, was wohl aus dem Charakter ihres Volkes sich erklärt, der zufolge eines gesunden Sinnes stets eine Hinneigung zur Naturwahrheit an den Tag gelegt hat. Obenan unter denselben als der erste ausgezeichnete Meister steht François de Quesnoy (il Fiammingo) aus Brüssel, welcher, geb. 1594, unter der Anleitung seines Vaters daselbst in Elfenbein und feinem Marmor seine ersten Werke schuf, bis der Erzherzog Statthalter Albrecht, in dessen Auftrage er einen Johannes ausführte, ihn, mit einem Jahrgelde ausgestattet, 1619 nach Rom sendete, wo er mit einer lebensgroßen Gruppe: „Venus und Amor," und zwar in einer seltenen, ungemein lieblichen Wechselbeziehung, sich zu empfehlen hoffte. Nach dem Tode des Erzherzogs mußte er zu den Elfenbeinarbeiten zurückkehren, unter welchen bald ein Crucifix den Papst Urban für ihn gewann. Somit war ihm der höchste Triumph geworden, den in Rom ein Künstler gewärtigen kann. Unter seinen Werken werden am höchsten geschätzt S. Susanna in S. Maria di Loreto und S. Andreas in der Peterskirche, wiewohl er selbst seine Kraft am stärksten fühlte in der Darstellung von Kindern, Amor, Bacchus, Satyrn u. dergl. Mit seinem sehr vertrauten Freunde Nicolas Poussin zugleich nach Paris berufen, starb er auf der Reise in Livorno am 12. Juli 1643. Ihn übertraf noch sein Schüler, Arthur Quellinus, Mitglied einer sehr berühmten Antwerpner Künstlerfamilie, welchem schon in seiner Jugend der Ruf aus Amsterdam nach Rom kam, mit den Werken seiner Hände das neue Stadthaus zu schmücken, dessen Werth und Bedeutung für die Kunst er während weniger Jahre mit seinen Schülern in der That unendlich erhöht hat, zumal durch die auf die Größe jenes Handelsplatzes bezüglichen Reliefs der Giebel, wie er denn den Nationalcharakter der Holländer vorzüglich gut zu treffen wußte. Ungeachtet alles dessen gelang es dem Geiste Bernini's, seiner Manier auch dort Eingang zu verschaffen. — Dagegen kam Deutschland während und nach so trübseligen, gänzlich erschöpfenden Kriegen, wie es zu führen hatte, nicht wieder dermaßen zu Kräften, daß sich bei uns hätte eine plastische Kunstschule bilden können. In merkwürdiger Vereinsamung ragt hoch hervor als Bildhauer der Baumeister Andreas Schlüter in Berlin, in dessen eigenthümlicher Gestaltungs-

weise man zwar die verschiedenartigsten Einflüsse der Zeit zu verspüren meint, aber doch eine bedeutende Genialität nicht verkennen mag. Was aber Kugler vor Allem bei ihm hervorhebt, das ist „ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniß und räumliche Wirkung.“ Berlin und Potsdam rühmen sich des Besitzes der vorzüglichsten Früchte seiner Thätigkeit. Am berühmtesten darunter ist die im Modell schon 1692 ausgeführte, von Joh. Jacobi gegossene, 1700 erst aufgestellte, am Piedestal mit vier Sklaven und Basreliefs verzierte Reiterbildsäule des großen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin, um deren willen Ticozzi den Meister einen Michelangiolesco nennt. Der zweite Platz gebührt den Larven sterbender Krieger am Zeughause in dessen Hofe zu Berlin. Außerdem sind das dortige Schloß und die Bildergalerie reich ausgeschmückt mit Bildwerken, Reliefs oder Stuccaturen, aus Schlüter's Werkstätte. Sonst sind höchstens noch die Grabdenkmäler des Bischofs Philipp Valentin von Rineck im Dome zu Bamberg und des Grafen Johann Philipp von Schönborn, Kurfürsten von Mainz, in der Kirche zu Geisenheim als nennenswerthe Werke des 17. Jahrhunderts, jenes vom Forchheimer Meister Sebald Kopp, dieses vom Tiroler Joh. Matthias Rauchmüller, zu bezeichnen. — Doch in England stand es mit solchen Angelegenheiten nicht besser. Seit Heinrich VII. waren es zumeist Italiener, Niederländer und Franzosen, welche, dem wandelbaren Zeitgeiste knechtisch treu, bald hier, bald dort ein Denkmal zu setzen hatten, ohne damit bleibenden Ruhm zu ärnten. Bildsäulen aus jenen Jahrhunderten sieht man dort zwar viele, zumal im Hofe der Londoner Börse aus Karl's II. Zeit; wenn wir aber hier die Namen der Verfertiger, des Holländers Gibbons und des Holsteiners Cibber, in Erwähnung bringen, thun wir ihnen eine sehr große Ehre an, zu der die kommenden Geschlechter in ihrer sklavischen Unterwürfigkeit gegenüber dem Zeitgeiste noch viel weniger einen Anspruch aufzuweisen haben. — Sehen wir uns nun aber in Frankreich selbst um, so bemerken wir freilich bedeutendere Erscheinungen. Wenn der französische Hof Franç. de Quesnoy als Hofbildhauer zu verwenden gedachte, sollte schon damit wohl kaum eine Erklärung gegeben sein, daß es in dem Vaterlande an frischen Kräften fehlte; vielmehr bildeten deren im Laufe des Jahrhunderts sich ziemlich viele aus, deren Richtung stets auf den Wegen der Baukunst sich entwickelte und darauf beharrte, so daß es auch in den plastischen Werken gemeiniglich auf die Schaustellung einer mehr eingebildeten, als wahren Größe von außerordentlicher Art abgesehen war. Indeß erbte sich doch in den jungen Künstlern der schon heimisch gewordene Geist des 16. Jahrhunderts fort, mit dem nur allmälig, aber doch sehr wohl erkennbar die Manier Bernini's sich verband. Am wenigsten fügsam gegenüber den mächtigen Einflüssen erwies sich der schon in der Zeit Maria's von Medici, wie Ticozzi sich ausdrückt, blühende, aber doch in seiner Heimath lange verdunkelte Pierre Puget (1622—1694), welcher früher in Florenz und in Rom den Studien oblag, sodann in Genua für Kirchen Beschäftigung fand; die größte Berühmtheit erlangte erst ein auf den Effect berechnetes Werk, sein „Milon von Kroton mit dem Löwen,“ jetzt im Pariser Museum. Die weitere Geschichte der französischen Plastik liefert uns ein Bild, das uns mit Trauer erfüllt, weil wir der Ueberzeugung sind, daß keine geknechtete Kunst gedeihen kann, mag für sie auch noch so viel geopfert werden; leider hat der lange nachwirkende, blind wüthende Volkshaß uns nicht viel mehr von den Werken der Meister übrig gelassen, als was wir aus dem Alterthume erhalten haben. Die Raserei hat kindisch sich gerächt an Steinen und sehr Vieles zerstört, oder gänzlich vernichtet; alles dies rufen die Klagen der wieder erwachten Besonnenheit nicht ins Dasein zurück. Wir haben es nur noch mit Einzelnheiten, oder mit Trümmern zu thun. Noch am vollständigsten ist wohl die Hinterlassenschaft der

Gebrüder Anguier aus Eu in der Normandie, François' (1604—1669) und Michel's (1612—1686), welche, Söhne eines Tischlers und Schüler Guillain's, nach ihrer Rückkehr aus Rom (die Reise nach Italien war schon eine Sache der Gewohnheit), der erstere bereits unter Ludwig XIII., der andere seit 1651 nach und nach mit Aufträgen gleichsam überschüttet wurden; denn die Denkmalsucht kannte eben damals keine Schranken mehr. Unter den zahlreichen Werken von Franz, die daraus sich ergaben, mögen die Statue des Herzogs von Rohan-Chabot, die Ausschmückung des Grabmals der Familie de Thou und das Mausoleum des jungen Herzogs von Montmorency, woraus wir über die leidige politische Richtung hinreichend aufgeklärt werden, als Belege genügen; Michel stieg ungeachtet des Makels demagogischer Umtriebe von Stufe zu Stufe, ja, bis zum akademischen Rectorate empor, nachdem er Ludwig XIII. kolossal in Bronze zu Narbonne aufgestellt und fleißig für den Louvre, so wie für Val de Grâce gearbeitet hatte. Eins seiner letzten Werke war das Marmorcrucifix für die Sorbonne. Unter solcher Gunst der Verhältnisse mochten die Künste wohl sehr hoch sich aufschwingen und glänzende Talente erzeugen, hätte es ihnen nur nicht an durchaus aller äußeren Freiheit gefehlt. In der Reihe der Bildhauer fiel als erstes Opfer einer rücksichtslosen Allgewalt der berühmte, gefeierte François Girardon aus Troyes (1630—1715), welchem das Glück stets hold blieb, weil er dem allmächtigen Maler Lebrun in jeder Beziehung ganz unbedingt sich unterwarf, von ihm Aufgaben und Entwürfe, wie Befehle, annahm und geduldig zur Ausführung brachte, um — einst als Director der plastischen Arbeiten Andere zu tyrannisiren, wie er tyrannisirt worden war, so daß er seit Lebrun's Tode ein Vierteljahrhundert hindurch Zeit genug hatte, wegen der überstandenen Leiden sich zu rächen an — Unschuldigen. Was also auch Schönes aus früherer Zeit seinen Namen tragen mag, Niemand kann es mit Zuversicht ihm ganz beimessen. Nicht einmal das weltberühmte Prachtdenkmal des Cardinals Richelieu (1660—1680) kann im vollen Sinne als das Werk seines Geistes, sondern nur als das seines Meißels betrachtet werden; die Sorbonne pries dasselbe aber stets als eine Zierde ihrer Kirche. Versailles, so wie die beiden Trianons, schmücken seine wichtigsten Arbeiten nach Lebrun'schen Entwürfen, namentlich „der Raub Persephone's" und „der von den Thetisnymphen bediente Apollon;" Ludwig XIV. zu Roß in Bronze auf dem Vendôme-Platze ist nicht mehr vorhanden. Ganz Aehnliches gilt von dem noch talentvolleren Antoine Coysevor aus Lyon (1640—1720), dessen Glück in Folge der Schönheit einer Statue der heil. Jungfrau schon in seinem 16. Jahre vom Cardinale Fürsten zu Fürstenberg begründet und im 21. von den Ständen der Bretagne durch das Begehren einer Reiterbildsäule des Königs gesichert wurde. Vorzüglich verstand er die Rosse meisterhaft auszuführen, während dagegen die Reiter ihm weniger gut gelangen. Daß ein so bewährter Meister das Grabdenkmal des Ministers Colbert zu St. Eustache in Paris nur nach Zeichnungen von Lebrun gearbeitet habe, erscheint uns beinahe als unglaublich; und doch ist dies keine Frage. Auch diesem selbst hat er (nach 1690) zu St. Nicolas du Chardonnet in Paris sein Denkmal mit der Büste gesetzt. Die Gärten der Tuilerien, so wie Versailles und Marly, schmückte er mit allegorischen und mythologischen Darstellungen, die lange bewundert wurden. Im 18. Jahrhunderte verdiente ungeachtet arger Manierirtheit noch vieles Lob Edme Bouchardon aus Chaumont (1698—1762), seit 1733 Mitglied der Akademie. Sein „sich aus der Keule des Hercules einen Bogen schnitzender Amor," so wie die Fontaine des Grenelles, zeugt gewiß weniger für die Erfindungsgabe, als für die Sicherheit und Festigkeit seiner zartfühlenden Hand; die Reiterbildsäule Ludwig's XV., die ehedem im Garten der

20

Tuilerien stand, war das Werk einer zwölfjährigen mühsamen Arbeit, das Roß ein Ergebniß unsäglicher Anstrengungen. Den Höhepunkt der Kühnheit einer glühenden Phantasie erklimmte erst Jean Baptiste Pigalle (1714—1785), wie zu St. Thomas in Straßburg das von Ludwig XV. bestellte Grabdenkmal des Marschalls Moritz von Sachsen (1765—1777) am besten darthun soll. Im Angesichte solch eines die Grenzen nicht nur alles guten Geschmackes, sondern auch sogar diejenigen der gesunden Vernunft weit hinter sich lassenden Werkes mußte man sich allerdings nach einem Erlöser sehnen, wie er bereits der Welt gegeben war im jungen Antonio Canova.

Inzwischen ging hie und da das kleine künstlerische Gewerbe, welches nicht selten wahrhaft bewundernswürdige Werke, bald nur einzelne, bald auch vervielfacht, zu Wege brachte, treulich mit der Plastik Hand in Hand. Als beinahe neue Arbeiten traten im siebzehnten Jahrhunderte die zierlichen Schöpfungen aus Elfenbein hervor, unter welchen Crucifixe mit anatomisch genauen Darstellungen des Gekreuzigten und Gepeinigten in erster Reihe standen: unter den Meistern dieses Faches nennen wir außer François de Quesnoy nur Copè Fiammingo († 1610), Leonhard Kern († 1663), Gerhard van Opstal († 1668) und noch Balthasar Permoser († 1732). Andere Stoffe, die in solcher Weise, manchmal auch musivisch, verwendet wurden, waren Bernstein, Holz und Eisen. Daneben stand der Beruf der Medailleurs bereits im vollen Flor; und endlich erwarben sich zwei Deutsche, Lorenz Natter († 1732) und Joseph Pichler († 1790), die von den Alten kaum noch viel lernen konnten, auch als Steinschneider einen weit verbreiteten Ruhm.

Die bei weitem angenehmste Befriedigung gewährt in den wechselvollen Zeitläuften des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts der Entwickelungsgang der Malerei, welche in mehr, als einem Lande zwar wohl nicht eben die allerhöchste Stufe unbedingter Mustergiltigkeit, wie zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, wieder erstieg, aber doch einen unübersehbaren Reichthum der verschiedenartigsten, erfreulichsten und anziehendsten Werke hervorbrachte, und welche außer Frankreich nirgends in den Gegenden solcher Blüthe ihre Selbstständigkeit, ihre Unabhängigkeit äußeren Einflüssen dermaßen aufopferte, daß dadurch das reine Wohlgefallen beeinträchtigt würde. Unter den drei bildenden Künsten kommen uns die Architektur und die Plastik vor als diejenigen der Oeffentlichkeit, und zwar jene in ausgedehnterem, diese in beschränkterem Sinne, dagegen die Malerei als die der reineren Persönlichkeit, der individuellen Freiheit, des Herzens und Gemüthes, die mit ihren Werken sich möglichst zu beschränken sucht, am liebsten sie allenfalls noch für die Familie berechnet; nur wo die Gewalt in ihrer Unerbittlichkeit bis in die innersten Kreise des Lebens eindringt, oder die Willensfreiheit des Einzelnen mit Laune und Willkür selbst bedroht, wird der Pinsel in seiner Thätigkeit gehemmt, so wie unter derartigen Umständen auch die Lyrik, welcher unter den bildenden Künsten die Malerei am verwandtesten ist, höchstens noch mit Seufzern sich hervorwagt, wenn sie nicht gänzlich verstummt. Da nun aber die fremden, zumal die von Frankreich ausgehenden Einflüsse in ihrer anmaßenden Aufdringlichkeit und Rücksichtslosigkeit nur hier und da bis tief unter die Oberfläche der großen Gesellschaft sich den Weg zu bahnen vermochten, dürfte sich wohl erklären, daß die Lyrik der bildenden Künste, daß die Kunst des Herzens und der Familie, daß die Malerei, welche vor Allem mit der Sprache der Gefühle, mit den leisesten Tönen der Seele zu uns redet, in den einzelnen Ländern mehr, als die beiden Schwestern, in ihrem besonderen Wesen, in ihrer Eigenthümlichkeit sich zu erhalten im Stande war. Den heitersten Anblick gewährt, wenn wir sie uns im Geiste vergegenwärtigen können, die wohlgeordnete Sammlung aller der Gemälde, welche, durchaus nicht wie in

Treibhäusern, sondern mit der vollkommensten Freiheit persönlichen Dichtens und Trachtens in den Niederlanden, und zwar in den katholischen nicht minder als in den protestantischen, erzeugt wurden, wo, wenn wir in dem Bereiche der Kunst das Erscheinen, das Auftreten der Staatsmacht gewahren, immer nur Segen in ihrem Gefolge sich bemerken läßt, dieselbe immer nur gleichsam als eine förderende, wohlthuende, helfende und befruchtende Hand eingreift. Störungen, welche von dem siebzig- bis achtzigjährigen Kriege, den noch nach 1600 Spanien als einen ewigen anzusehen entschlossen war, auf dem Gebiete der Künste veranlaßt wurden, waren stets lediglich zufälliger Art, da das behagliche Leben als die erste äußere Bedingung aller Kunstblüthe nicht unterbrochen, noch erschüttert, die Begeisterung aber als deren nothwendige innere Bedingung im Allgemeinen durch den unablässig genährten Kriegsmuth nur frisch erhalten wurde. Weilen wir nun zunächst bei den katholischen Niederlanden, wo eine Schule, die an Fülle der wirksamen Kräfte, so wie an Vorzüglichkeit ihrer Schöpfungen, fast jeder anderen sich an die Seite stellen kann, eben damals zur entschiedenen Ausbildung gelangte, so dürfen wir nicht verkennen, welch edle Charaktere, welch aufrichtige Kunstfreunde eben damals an der Spitze des Staates standen: Erzherzog Albrecht und seine Gemahlin Clara Eugenia Elisabeth, so wie nach ihnen der Cardinal-Infant Ferdinand und der Erzherzog Leopold Wilhelm, Persönlichkeiten, welche blos auf einem für die Wissenschaft unter allen Voraussetzungen völlig ungiltigen und unstatthaften Standpunkte anzugreifen, oder zu verdächtigen sind, waren unendlich weit davon entfernt, durch ein aufgeblasenes, plumpes, dumpfes Dräuen und Einschüchtern die Kunst in ihrer Entwickelung zu hindern*), sondern vielmehr jederzeit geneigt, derselben allen möglichen Vorschub zu leisten, und zwar auf die liebenswürdigste Weise. Nur unter solchen äußerlich gegebenen Verhältnissen schwindet jedes Räthsel, jedes Geheimniß, ja, selbst jedes Staunen, wenn die brabanter Schule, die man wohl auch die flämische oder die Antwerpner nennt, uns in die weiten Räume, in die überreiche Galerie ihrer sämmtlichen Werke einführt. Welch eine glänzende Erscheinung, welch eine hervorragende Individualität ist schon der erste große Meister, welchem die Schule, wenigstens in den Anfängen ihrer Blüthenzeit, wohl auch ihre Bezeichnung entlehnte, nicht als ob vor ihm Niemand etwas Bedeutendes dort geleistet hätte, sondern weil seit der Auflösung der van Eyck'schen Schule er derjenige Künstler war, der, wie ein leuchtendes Gestirn vom ersten Range, die Augen aller Welt auf sich zog! Vielmehr schon im Jahre 1420 gab es in Antwerpen eine unter dem Schutze des heil. Lukas stehende Malergilde, vor welcher eben damals Jan van Eyck mit einem in Oelfarben gemalten Christuskopfe auftrat**). Dieser Verbrüderung von Künstlern, welche, wahrscheinlich schon längere Zeit bestehend, außer den Malern noch 23 Klassen zählte, verlieh im Jahre 1442 der Stadtrath unter dem Bürgermeister Jan van der Brüggen mit Beschränkung der Mitgliederanzahl ihre Statuten. Kurz, bis zu jenem Zeitpunkte läßt die Geschichte der jetzt noch blühenden Akademie St. Lucä, die im Mittelalter besonders bei der Anwesenheit fürstlicher Personen ans helle Tageslicht hervortrat, sich mit zuverlässiger Sicherheit verfolgen, so daß wir daraus auf eine seitdem nie unterbrochene mehr oder weniger fleißige Künstlerthätigkeit Antwerpens schließen dürfen. Unter den dortigen Malern nun erlangten der Landschafter Tobias Verhaegt (1566—1631) und der Historienmaler Adam von Noort (1557 bis 1641), beide aus Antwerpen, so wie der italienisch gebildete Octavius van Veen (Ottovenius) aus

*) Manche Künstler vermieden Brüssel nur, weil sie voraussahen, vom Hofe, wo sie der strengen Etiquette sich fügen mußten, eingeladen zu werden.

**) Alles dies zumeist nach den Forschungen von Alfred Michiels (1854).

Leyden (1556—1634), unter denen der letztere schon die ausgezeichnetsten Beweise von Huld Seitens Albrecht's und Isabella's empfing, noch größeren Ruhm, als durch ihre Werke, — durch die Unterweisung eines Schülers, welcher Brabants höchste Kunstblüthe, sein „goldenes Zeitalter" vermittelte, nämlich des großen Meisters Rubens. Seit dem Jahre 1350 mindestens (weiter zurück läßt urkundlich sich Nichts darthun) lebten dessen Vorfahren zu Antwerpen als Krämer, oder Gerber u. dgl., bis endlich Jan Rubens sich in den Stand gesetzt sah, den Doctorhut beider Rechte zu erwerben, und zwar am collegium sapientiae zu Rom, von wo heimkehrend er binnen Kurzem Marie Pypeling heirathete, worauf er schon am 7. Mai 1562 zum Schöffen befördert wurde. 1568 kam er den ihm drohenden Gefahren durch freiwillige Verbannung zuvor; er flüchtete sich mit seiner Familie nach Köln. So geschah es denn, daß in Deutschland, und zwar zu Siegen, wo seit vier Jahren dieselbe lebte, die edle Marie, eine Frau von schöner Großmuth und seltenem Seelenadel, am 29. Juni 1577 ihr sechstes Kind gebar, welchem die Namen der beiden Heiligen des Tages, Peter Paul, gegeben wurden. Auf solche Weise begründet sich das Recht, welches unsere Nation auf den großen P. P. Rubens geltend machen kann. Seit dem Jahre 1578 wohnte Dr. Johann Rubens wieder in Köln, und zwar in dem Hause auf der Sternengasse, in welchem am 3. Juli 1642 Maria von Medici das Ende ihres irdischen Daseins herannahen sah; Jedermann in Köln kennt das Gebäude, dem eine ganz unverdiente Wichtigkeit beigelegt wird*). Mit seinem früheren Gönner Wilhelm von Oranien durch eigene Schuld längst zerfallen, suchte der Doctor nun alsbald die Aussöhnung mit dem Könige Philipp II. auf Wegen, wo sie ihm nicht wohl versagt werden konnte. Doch hatte er die triftigsten Gründe, Köln noch nicht zu verlassen, wo er, im März 1587 aus diesem Leben abgerufen, zu St. Petri bestattet ist. Marie Rubens, eine Gattin und Mutter, wie es deren in der That nur wenige giebt, setzte ihrem Manne noch ein lobpreisendes Denkmal, säumte dann aber nicht lange mehr, aus einem zwanzigjährigen Exil zurückzukehren in ihre Vaterstadt (1588), wo bald der Malerberuf im Gemüthe ihres Sohnes Peter Paul sich als eine so drängende Mahnung zu erkennen gab, daß sie bereitwillig ihn gewähren ließ. Schon 1598 bewerkstelligte Ottovenius die Aufnahme desselben in die Körperschaft St. Lucä und verschaffte ihm 1600 die Gunst und Huld des erzherzoglichen Ehepaares, welche der junge Mann durch seine Talente und seine Gewandtheit sich wohl zu erwerben wußte; dadurch waren ihm die schönsten Aussichten eröffnet. Bereits seit dem Frühlinge dieses Jahres lebte er demzufolge der Kunst in Venedig, wo er die „großen Coloristen" Bellini, Tiziano, Giorgione und Paul Veronese gründlich studirte, aber, wie durch Zufall, durch eine wunderbare Fügung schon nach kurzer Zeit an den Hof des Herzogs Vincentius Gonzaga von Mantua gezogen wurde, welcher ihm nicht nur Gelegenheit gab, Giulio Romano in seinen berühmten Fresken mit beliebiger Muße kennen zu lernen, sondern ihn auch seiner Freundschaft würdigte, die nach und nach so sehr sich befestigte, daß er ihn nach wenigen Jahren mit einer Botschaft an König Philipp III. von Spanien betraute. Nach Erledigung dieses Geschäftes vollführte Rubens sogleich den Plan, die Städte Mittel- und Oberitaliens, welche vor allen durch die Kunstpflege glänzten, zu bereisen, bis der Tod seiner Mutter, oder vielmehr schon die ihrem Leben drohende Gefahr, ihn in die Heimath zurückrief, wo er im Januar 1609 eintraf und wohin sein strahlender Ruhm ihm vorausgeeilt war. Doch bald erwachte dort wieder die Sehnsucht nach Italien; es gelang nur den Bitten, nur dem gütigen und einnehmenden Bezeigen Albrecht's und Isabella's, ihn zu fesseln, so

*) Die Geschichte der Familie Rubens, die in männlicher Linie erloschen ist, war früher gänzlich verdunkelt.

daß von jenem Jahre seine künstlerische Wirksamkeit in Antwerpen, damit aber auch der hohe Aufschwung, eine ungeahnte Blüthe der dortigen Kunstschule anhob, freilich fortan ein Zeitraum, während dessen die gesicherte und ausgezeichnete Stellung der Kunst mit all ihrem Glanze und Ruhme auf ihre Träger und Pfleger sich übertrug. Rubens ist der erste unter den Künstlern des Nordens, dessen Name neben denen der größten Männer seines Vaterlandes und Volkes gefeiert wurde, was er vorzugsweise dem Edelsinne des Erzherzogs zu danken hatte; allerdings gewann er nach und nach auch einen solchen Reichthum, daß sein Auftreten wohl dem eines Grafen gleichen mochte, wie denn sein Schloß Steen zwischen Mecheln und Vilvorde nebst seinem Palaste in der Stadt für den höheren gesellschaftlichen Rang sehr wohl eingerichtet war*). Dies ist eine Seite seines äußeren Lebens, welche man nicht zu übersehen hat. Nach alle dem konnte es keine Verwunderung mehr erregen, daß der berühmte, gepriesene Meister 1620 von der französischen Königin-Wittwe Maria den Auftrag erhielt, den Palast Luxembourg, besonders die große Galerie desselben, mit Gemälden auszuschmücken und zu diesem Zwecke die Räumlichkeit in Augenschein zu nehmen. Er arbeitete deren neunzehn Stück, die beiden größten in Frankreich selbst, hatte aber nach Vollendung aller seine Noth, außer den unendlichen Beweisen von bezaubernder Höflichkeit, die Maria reichlich spendete, auch die Bezahlung des festgesetzten Honorars zu erlangen. Sodann wurde ihm 1625 von den Jesuiten in Antwerpen die Aufgabe gestellt, ihre Kirche, deren Façade schon nach seinem Entwurfe gebaut war, mit Deckengemälden auszustatten; leider sind diese Werke, welche er in gewohnter Weise mit der leichtesten Hand ausführte, meistentheils durch einen Brand am 18. Juli 1718 zu Grunde gegangen. Nach dem Tode seiner ersten Gemahlin († Juli 1626) unternahm er zu seiner Zerstreuung eine Kunstreise durch Holland, wo er die persönliche Bekanntschaft mit den berühmtesten Malern anknüpfte. Die Erzherzogin Isabella, welche seit Albrecht's Tode die Regierung so selbstständig führte, wie ihr königlicher Neffe gestattete, bewahrte ihm treu ihre Gewogenheit; ja, sie weihte ihn allein ein in manche politische Geheimnisse und verwendete ihn in diplomatischen Angelegenheiten, um deren willen er im Herbste und Winter 1628/29 zum zweiten Male am Hofe von Madrid sich aufhielt, wo er ebenfalls mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft wurde. Im April 1629 verließ er Spanien, worauf er gemäß dem Entwickelungsgange der geheimen Verhältnisse Seitens Isabella's nach einer kaum viertägigen Rast von Antwerpen über Dünkirchen nach London abgeordnet ward, um dort mit König Karl I. die Sache an das Ziel zu führen. Das Ergebniß dieser Bemühungen eines Malers war der Friede vom 17. December 1629 und — die Erhebung des gewandten Vermittlers zum Ritter vom goldnen Sporn**) (24. Februar 1630), womit noch reiche Geschenke von beiden Monarchen verbunden wurden; eine nochmalige Sendung nach Madrid zum Behuf der Berichterstattung an den König war das Ende dieses ganz fremdartigen Geschäftes. Es währte nicht lange, als Isabella in ihrer unbefangenen Herzensgüte den weltberühmten Künstler schon wieder mit einem ähnlichen Auftrage beehrte, der denselben gegen den Anfang des Jahres 1633 nach Holland führen sollte; bei dieser Gelegenheit ärntete er einmal von einem Manne, der Alles nur durch Glück war, die bittersten Verdrießlichkeiten, die tiefsten Kränkungen, welche gemäß seinem Portrait von seinem größten Schüler ihn urplötzlich im Aeußeren, wie wohl auch im Inneren, ganz und gar umwandelten. Bald traf ihn ein neuer harter Schlag; am 1. December desselben Jahres riß ein vor-

*) Fremde Künstler, die er immer mit offnen Armen aufnahm, fühlten sich öfters beengt durch die peinlich strenge, vornehme Ordnung, die bei ihm herrschte.

**) So nach Michiels.

zeitiger Tod die Erzherzogin, eine der besten, edelsten, vollkommensten Frauen ihrer Zeit, aus ihrem Wirkungskreise hinweg; Rubens war nun, aber nur noch für wenige Jahre, der Kunst wiedergegeben, welcher er, abgesehen von jenen ablenkenden Zerstreuungen, fast unausgesetzt sich widmete mit einem Fleiße, der nie, so lange es Menschen und Künstler gab, seines Gleichen gehabt hatte. Auch Elisabeth's Nachfolger, der Cardinal-Infant, der große Kriegsmeister, bewies dem großen Maler ganz ähnliche Gesinnungen, wie seine Tante. Jedoch dessen Lebenskraft war seit jenem bedauerlichen Ereignisse im innersten Marke verletzt; er siechte fort und fort an der Gicht, bis dieselbe am 30. Mai 1640 seiner segensreichen Thätigkeit und Laufbahn ein Ziel setzte. Fragen wir nun nach den Vorzügen dieses seit mehr als zwei Jahrhunderten gepriesenen Malers, so sind diese allerdings sehr mannigfaltig. Obenan steht eine unerhörte Fruchtbarkeit; er hat nicht weniger als 1300 Gemälde von seiner Hand hinterlassen, unter denen manche 100 Quadratfuß und mehr an Fläche einnehmen, was selbst, wenn wir wissen, daß er, zumal in späterer Zeit, nur den Entwurf zu geben, die Ausführung den Schülern zu überlassen und wieder die letzte Hand anzulegen pflegte, immerhin unsere größte Bewunderung erregen muß. Sodann war er ein Mann von der gründlichsten, tiefsten und vielseitigsten gelehrten Bildung, wonach jede beliebige Aufgabe, gleichsam auf den ersten Blick, ihm geläufig sein mußte, und wodurch seine ungemein lebhafte, feurige, kühne Phantasie stets noch im Zaume gehalten wurde, selbst wenn sie die Grenzen der Gedankenordnung überspringen wollte. Außerdem hatten seine vielfältigen Erlebnisse und Erfahrungen ihn heimisch gemacht in allen Kreisen der Gesellschaft bis zu den allerhöchsten empor, so daß auch sein Genre, so weit der Charakter eines solchen bei ihm zur Geltung kam, nie die Treue und Anschaulichkeit der Natur verleugnete*). Und endlich war der Styl fast aller italienischen Schulen mit dem gesammten Reize von deren guten Seiten im Colorit, wie im Helldunkel, ihm ganz eigen geworden, so daß er auch die glühendsten Farben nicht nur mit der seltensten Kraft und Frische, sondern auch mit wunderbarer Feinheit und Zartheit des Gefühles zu behandeln wußte. Aber zu tadeln ist nicht selten ein unter Anderem auch in der Galerie Luxembourg bewährter Hang zum Allegorisiren, wozu er, allerdings mit unvergleichlichem Esprit und Humor, gemeiniglich mythologische Fabeln verwendet hat, ferner eine gewisse Massenhaftigkeit und Derbheit seiner Figuren, zumal seiner weiblichen, aus der man wohl gar auf Mangel an gutem Geschmack eines Mannes zweier ungemein schönen Frauen zu schließen sich für berechtigt hielt, aus der man aber nur auf eine ohne Zweifel rühmliche Treue gegen seine Nationalität zu schließen berechtigt ist. Rubens ist ein niederländischer Germane geblieben im vollen Sinne des Wortes, wie in Italien, so nachher bis an sein Ende. Seine Werke, die in und außer seinem Vaterlande schon in Kirchen oft genug vorkommen, außerdem in Galerien hier und da dutzendweise sich finden, gehören meistens der im ganz großen Style gehaltenen Historienmalerei an, und zwar sowohl der biblischen und anderweitigen heiligen, als auch der profanen, besonders der mythologischen, woran eine große Menge von Bildnissen und vielen historischen Portraits sich reiht; mit geringerem Glücke ging ihm die Landschaft an und für sich von Statten, mit besserem Erfolge das bloße Genre, die Veranschaulichung von Vorgängen aus dem Leben verschiedener Gesellschaftskreise. Rubens, der vertraute Freund des ebenfalls nicht unglück-

---

*) Der „Liebesgarten," ein Prachtgemälde der feinsten und zartesten Art, zeigt den Meister im Kreise der Seinen so, daß wir in diesen Tagen der Vernüchterung kaum unseren Augen trauen; bedenken wir aber, wie er vom wackern Adel Spaniens, den Herzog von Braganza nicht ausgenommen, behandelt worden ist, so werden wir alsbald geheilt von unserer in der Gegenwart befangenen Blödigkeit.

lichen Breughel, so wie anderer braven Maler, war eins von denjenigen Genies, welchen die glänzendsten Talente nebst der erfreulichsten Gunst der Verhältnisse Alles, was das Herz nur wünschen mochte, in reichster Fülle verschafften, auch eine weit verbreitete nachhaltige Liebe und Verehrung, wiewohl daneben ein kleines Leiden, gegenüber welchem er die Kunst der Lebensweisheit hätte zur Geltung bringen sollen, welche uns lehren muß, der Narrheit ihr Recht über unsere Gesundheit streitig zu machen. Er hinterließ, wie Raphael, eine große, zahlreiche, überaus fleißige Schule, deren Sitz Antwerpen fast ausschließlich blieb. Unter den Historienmalern stand ihm zwar an Schwung der Begeisterung und des Strebens weit nach, wohl aber an Vielseitigkeit und Großartigkeit der Auffassung und Darstellung, so wie an Gewandtheit in der Zeichnung und Farbengebung, zuweilen mit Beweisen von Ueberlegenheit, ziemlich nahe Jakob Jordaens, der Sohn eines Leinwandhändlers aus Antwerpen (1594—1678), welchem der Meister, an den er, ein Schüler und Schwiegersohn van Noort's, sehr bald sich anschloß, manche Aufträge, unter anderen die Cartons zu Tapeten für den König von Spanien, mit Bereitwilligkeit, aber nicht ohne einen Anflug von Eifersucht überließ. Nachdem er zum Protestantismus übergetreten war, erhielt er von Gustav Adolf die Aufgabe, „die Passion“ in zwölf Gemälden darzustellen. Nach dem Tode des Meisters Rubens, der die Kräfte eines Jordaens natürlich nie ruhen ließ, gingen diesem Bestellungen von den verschiedensten Seiten zu, so namentlich auch vom Könige Karl I. und der oranischen Prinzessin Emilie, geb. Gräfin zu Solms; ja, sein Glaubenswechsel hinderte selbst die katholische Geistlichkeit nicht, seinen Pinsel für Kirchen in Anspruch zu nehmen, woraus, aber doch wohl erst nach dem Frieden, manche seiner berühmteren Werke entstanden sind, nur daß leider von solchen der völlig unparteiisch schreibende Michiels bemerkt: „Seine sogenannten religiösen Malereien im Museum von Antwerpen nöthigen uns ein Lächeln ab. Das Abendmahl sieht aus, wie ein Picknick lustiger Zecher . . . Christus in seiner Häßlichkeit scheint über die Gebühr sich zu langweilen. Schöne Ausführung übrigens, glänzende Farbe, voll starker Gegensätze.“ Jedenfalls erregt dies unsere Verwunderung in unsern Zeiten, daß Jordaens zu Antwerpen nicht im mindesten gehindert wurde, ein steinreicher Mann zu werden und als ein solcher in Ruhe von hinnen zu gehen. Freilich war er seit 1640 daselbst der erste Geschichtsmaler, wie man meinte; und in Flandern, Deutschland, Schweden, Paris und anderwärts fehlt es nicht an Beweisen seines Fleißes. Viel seltener sind die Werke von Cornelis Schut aus Antwerpen (1590—1676), so wie die von Theodor van Thulden (1606—1676) und von Abraham van Diepenbeck (1589—1657) aus Herzogenbusch, unter welchen der letztere von der Glas- zu der Oelmalerei überging, in die Werkstätte des Meisters Rubens kam, hierauf einen Ausflug nach Italien machte und am Sitze der Schule sich niederließ, um je nach den Umständen seiner früheren oder seiner neuen Kunst obzuliegen. Von Anbeginn ganz der Richtung Rubens' wendete sich aus wahrer Begeisterung für das gemeinschaftliche Streben Erasmus Quellinus aus Antwerpen (1607—1678) zu, dessen berühmteste Gemälde seine Vaterstadt besitzt. Indeß dürfte die Hauptstärke aller dieser jüngeren Geschichtsmaler wohl vorzugsweise in der Farbengebung zu suchen sein. Andere bewährten längere Zeit eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber Rubens, vor Allen Caspar de Crayer aus Antwerpen (1582—1699), welcher durch ein Portrait des Cardinal-Infanten, eines ungemein liebenswürdigen Fürsten, welches für den König von Spanien gearbeitet war, in Brüssel wie nachher in Madrid so großes Aufsehen machte, daß Rubens selbst keinen Anstand nahm ihn aufzusuchen, und beim Anblick seines noch auf der Staffelei befindlichen Gemäldes ausrief: „Niemand wird Euch übertreffen;“ natürlich, daß solch ein Benehmen des großen Mannes den

jüngeren gänzlich zu demselben hinüberzog. Gent und Amberg besitzen in ihren Kirchen dessen größte Meisterwerke, welchen diejenigen von Niklas de Limaekern, seines Zeitgenossen, am nächsten kommen, indem die einen wie die andern an Großartigkeit der Darstellung Rubens verwandt, doch diesem in der Farbengebung kaum zu vergleichen sind. Eine völlig eigenthümliche Erscheinung, welche indeß ebenfalls aus der belgischen Schule hervorging, war der weltberühmte Bildnißmaler Frans Hals aus Mecheln (1584—1656), ein Schüler Karl van Mander's, welcher in der Folge sich zu Haarlem niederließ und mit der erstaunlichsten Fertigkeit eine große Menge von Portraits spießbürgerlicher Art gearbeitet, nebenbei auch manche Vorgänge aus dem geliebten Schänkenleben geschildert hat, Alles mit einer ans Rohe streifenden Manier, besonders fast immer mit naturgemäß grobem Fleischtone. Nachdem der Meister, ein Charakter vom derbsten Schlage, in Armuth gestorben ist, stehen seine lebensvollen Bildnisse noch heute hoch im Preise. Welch ein Gegensatz, den dieser gemeine, drollige Zechbruder zu seinem feinen, gemüthlichen Amtsbruder, Rubens' größtem Schüler, Anton van Dyck bildet! Dessen Geschichte ist wie ein Roman, welcher fast immer in den höheren Zirkeln spielt, in denen allein er, ein bildschöner, artiger, höflicher Gentleman, sich heimisch fühlen konnte. Geboren zu Antwerpen am 22. März 1599 war er der Sohn des Glasmalers Frans van Dyck von dessen Gattin Marie Kupers, einer als Landschaftsmalerin geübten Dame von höchst anständiger Bildung. Die Aeltern, welche reich gewesen zu sein scheinen, vertrauten ihren liebenswürdigen Sohn zuerst dem Maler Hendrik van Baelen an (1610), bald aber dem größeren Meister Rubens, welchem er auch im vollen Glanze des äußeren Lebens stets seine innige Zuneigung bewahrte. 1620 war ihre Trennung nothwendig, weil zwei so strahlende Lichter nicht wohl ohne Gefahr neben einander scheinen mögen; 1621 finden wir van Dyck zum ersten Mal in London. Jedoch sein väterlicher Freund rieth ihm, vor Allem Italien zu besuchen, wo nun der Name des Meisters ihm die Wege bahnte; über Venedig und Genua kam er nach längeren Studien in Rom an, wo der Cardinal Bentivoglio ihm bei sich Aufnahme gewährte. Diese Auszeichnung erregte die Eifersucht seiner eigenen Landsleute, die ihn nun nicht dulden wollten; er kehrte nach Genua zurück, wo Niemand ihn um seine Vorzüge beneidete. Am Ende des Jahres 1626 war er wieder in seiner Vaterstadt, wo er zunächst im Auftrage von Geistlichen einige seiner schönsten Werke schuf und wo Rubens auf einige Zeit ihm ganz das Feld räumen mußte. Eben damals malte er wohl gegen zwanzig der berühmtesten Personen seiner Zeit, unter anderen die Erzherzogin, den Cardinal-Infanten, Maria von Medici, den Herzog von Orleans, den Prinzen Thomas, Ferdinand II., Gustav Adolf, Wallenstein, Tilly und Pappenheim, ohne daß sich nachweisen ließe, wo. Indessen berief ihn der Prinz Friedrich Heinrich nach dem Haag, wo er die heitersten Tage verlebte. Alle Welt kennt die Anekdote seines komischen Zusammentreffens mit Hals. Solche Episoden wurden nun bald moralisch unmöglich; seine ehemaligen Kameraden, der erbärmliche Schut voran, hatten das Vergnügen, ihn mit ihren Cabalen zu verfolgen bis in die höchsten Kreise, indem sie ihn vertrieben nach London, wo im Frühlinge 1632 der König ihm die schmeichelhafteste Aufnahme bereitete, ihn zum Ritter ernannte und die Nobility zur Nacheiferung in der Beschützung des liebenswürdigen Malers entflammte. England ist demgemäß voll seiner Bildnisse; denn die Liebe zum Golde bestimmte ihn, fast nur dergleichen zu malen, so daß er bis an sein Ende kaum zehn andere Gemälde zu Wege brachte. Nach den Wünschen des Königs vermählte er sich mit Lady Mary Ruthven, der ganz armen, aber sehr schönen Tochter des Grafen von Gowrie. Nochmals besuchte er das Festland und ließ sich durch eitle Versprechungen zu einer zweimaligen Reise nach Paris verleiten. In England hatten die Dinge sich

schon jammervoll gestaltet, wie er daselbst wieder ankam; der Kummer wegen der königlichen Familie, die er innig liebte, brach ihm das Herz, da er zu zartfühlend war, um Solches zu ertragen. Am 1. December 1641 beschenkte ihn seine Gattin mit dem ersten und einzigen Kinde, einer Tochter, und etwa zwei Wochen nachher trug man seine Leiche nach St. Paul, wo sie bestattet ist. Er hinterließ kein Vermögen, denn er lebte, wie ein Lord, auf dem vornehmsten Fuße, so daß sein erster Kammerdiener unter Anderem die Aufgabe hatte, nach vollendeter Sitzung von Stunde zu Stunde die Pinsel — auszuspülen*). Seine historischen Gemälde, theils heilige, theils profane, werden um so höher geschätzt, je weniger er deren später zu Stande bringen konnte und je anziehender bei ihrer nahen Verwandtschaft mit Rubens eine Vergleichung mit demselben ist. Diese beiden großen Meister, welche im Verlauf von nicht einmal zwanzig Monaten der Welt geraubt wurden, übten auf ihre Kunstgenossen wohl nur einen ersprießlichen Einfluß aus, so daß von einer Entartung, wie bei den Epigonen anderer Genies, hier kaum Etwas zu bemerken ist. Außer den bekannteren Nachfolgern van Dyck's, Cornelis de Vos, Thomas Willeborts, Niklas Wieling, werden vorzüglich als seiner würdig gerühmt Theodor Boeyermans (1620—1680) und der fünf Jahre jüngere Peter Thys aus Antwerpen, beide im Genre und Style van Dyck mit lebendigem Sinne nachstrebend. — Nicht wenig interessant ist nun die neben der Geschichtsmalerei hergehende, mehr oder minder selbstständig fortschreitende Entwickelung und Ausbildung neuer Arten, vor allen des Genre's im engeren Sinne. Dieses fand in einer bestimmten Richtung eine eifrige Pflege in der Familie Teniers. David Teniers aus Antwerpen (1582—1649) ging als begeisterter Schüler des großen Rubens noch in vorgerückteren Jahren nach Rom, wo er die Bekanntschaft Elzheimer's machte. Diesem aufrichtig und innig sich nähernd, arbeitete er auch nach seiner Heimkehr noch Mancherlei in dessen Genre, wendete sich aber bald dem Gebiete der Bauerngelage und ähnlicher Kreise des Volkslebens zu, einer besonderen Gattung des Genre's, in welcher an Emsigkeit und Fruchtbarkeit die Maler aller Zeiten sein Sohn gleichen Namens (1610—1690) bei weitem überboten hat, der, erst von ihm selbst, nachher noch von Rubens gebildet, später in den Diensten des Erzherzogs Leopold Wilhelm, dessen Gemäldesammlung er zu beaufsichtigen hatte, nicht nur sein äußeres Glück begründete, sondern auch eine solche Fertigkeit im Malen überhaupt, so wie in der Nachahmung fremder Weisen sich aneignete, daß man ihn den Affen oder Spottvogel der Maler zu nennen pflegte. Auch seine Laufbahn endete im Hafen der größten Behaglichkeit, wozu einerseits seine vertrauten Beziehungen zu hohen oder hochgestellten Personen, namentlich auch zu seinem Schüler Don Juan d'Austria, andererseits seine ehelichen Verbindungen das Ihre beitrugen, das Meiste aber sein erstaunlicher Fleiß, der bei seiner wunderbaren Gewandtheit eine Menge von Bildern erzeugt hat, welche, abgesehen von manchen geschichtlichen, so wie von einzelnen Landschaften, in der Regel das flämische, das belgische Volks-, besonders das Bauernleben von verschiedenen Seiten mit trefflicher Naturwahrheit und gemüthlicher Derbheit darstellen. Nach ihm, so wie nach verwandten holländischen Mustern bildete sich besonders der junge David Ryckaert (1615—1670), Mitglied einer Antwerpner Familie, die sich in der Landschaftsmalerei hervorzuthun suchte und dem Sammet-Breughel nahe stand. In höheren Regionen, als David Teniers und David Ryckaert, erkor sich für seinen feinen, zarten Pinsel seine Gegenstände Gonzales Coques aus Antwerpen (1618—1684),

*) Freilich pflegte seine Werkstätte der Sammelplatz der vornehmen und feinen Welt zu sein, die, während der Meister malte, mit ihm und ohne ihn sich die Zeit vertrieb nach ihrer Laune.

Mitschüler des jüngeren Ryckaert bei dessen Vater. Coques machte sein Glück mit dem höheren Genre, zumal nachdem sein einen reichen Handelsherrn mit dessen Frau und Kindern darstellendes Gemälde den größten Beifall gefunden hatte. Wie nachher noch der Einfluß van Dyck's auf ihn wirkte, wurde er einer der beliebtesten Maler, dem fast nur Zeit übrig blieb, Fürsten und Große in ihren Umgebungen zu veranschaulichen, so daß seine Bilder bis auf unsere Tage herab als unbezahlbar gelten dürften. Dagegen befaßte sich Egidius van Tilborg aus Brüssel (geb. 1625) wieder mit Scenen aus niederen Kreisen, z. B. mit Kirmessen. Zur Historienmalerei zurück kehrte das Genre, wenn Marienhof aus Gorcum, ein Schüler von Rubens (um 1630), die Landung der Königin-Wittwe von Frankreich in Antwerpen, oder wenn A. F. van der Meulen aus Brüssel (1634—1690), ein Schüler von Pieter Snayers, der, unterrichtet von Hendrik van Baelen, Wegelagerer, Plünderer, Räuber und ähnliches Gesindel in ihrem Wesen am liebsten behandelte, Hofereignisse mit all ihrem Pomp und Prunk in reicher Ausstattung und genrehafter Vereinzelung zur Darstellung brachte. Solche an sich schon einem Maler von aristokratischem Sinne gewiß höchst angenehme Aufgaben hatte er in Menge zu lösen, nachdem er der auf Lebrun's Vorschlag ihm gewordenen Einladung gefolgt war, am Hofe von Frankreich zu weilen, um den Spuren des Königs auf seinen Triumphzügen und Siegesreisen nachzugehen. Wie er nun Paläste mit Fresken der Art schmückte, so behandelte er die interessanten Vorgänge wohl auch mit Oelfarben im Kleinen, wovon höchst kostbare Sachen unter Anderem in Dresden sich finden. Schwerlich dürfte ein Maler es in diesem feinen Naturalismus weiter gebracht haben, als er. Wieder andere Erscheinungen des Alltags- oder des Festlebens, als Lagerereignisse, Karawanen, Wirthshausauftritte, Märkte u. dergl., gemeiniglich in architektonischer Umgebung, führt uns in seinem Genre Pieter van Bloemen aus Antwerpen (1649—1719) vor, welcher nach einem langwierigen Aufenthalte in Rom daheim ohne allzu großes Verdienst 1699 zum Director der Akademie St. Lucä erhoben wurde. So wußten auch in späterer Zeit noch Hans van Lin, genannt Stilheld (um 1667), Frans Breydel (1679—1750), Jan Horemans u. A. das Leben bald im Kriege, bald im Frieden, bald von dieser, bald von jener Seite mit Geschick zu fassen. Der Sinn für die Kunst kommt wohl nicht selten vereinigt vor mit demjenigen für die Jagd; letztere war denn auch ein Lieblingsgegenstand von Malern in Antwerpen schon zur Zeit eines Rubens, der diesem Genre selbst nicht fremd blieb. Den glänzendsten Ruhm mit dergleichen genrehaften Darstellungen erwarb sich zu seiner Zeit Frans Snyders aus Antwerpen (1579 bis 1675), ein Schüler Pieter Breughel's, welcher im großartigsten Style mit der höchsten Pracht der Farben und Gestaltungen das Waidmannsleben, besonders Bärenhetzen und Schweinsjagden, oder auch nur todtes Wild in passender Gruppirung veranschaulichte. Der König und der Erzherzog ehrten ihn hoch; jedoch von seinem lieben Antwerpen ließ er sich nicht durch sie hinweglocken. Sein berühmtester Schüler war Juriaen Jacobsz aus Hamburg († 1664), der indeß später sich zur Historienmalerei wendete. In ganz ausgezeichneter Vollendung mit der Farbenschönheit eines Rubens schilderte Jan Fyt aus Antwerpen (1625—1700) die Jagd in ihren Ergebnissen, Gruppen verschiedenen Wildprets, bisweilen zusammengeordnet mit Früchten, manchmal auch Thiere im Kampfe, oder auf der Flucht und in der Verfolgung. Im Uebrigen wurde zu Antwerpen das Stillleben weniger fleißig angebaut; doch beschäftigten sich damit Adriaen van Utrecht (1599—1651), Joris van Son (geb. 1622), Jan van Kessel (1626—1679), Theodor van Apshofen, Othomar Elger (1632—1679) u. A. Beliebter war die Landschaft in ihrer vollends errungenen Freiheit und Selbstständigkeit, ein Genre,

in welchem außer Teniers Jan Wildens aus Antwerpen (1580—1644), auch ein Schüler von Rubens und ein Freund von dessen großem Style, Jodocus de Momper, sein Zeitgenosse, Lukas van Uden (1595—1660), Jakob van Artois (geb. 1613), Bonaventura Peters (1614—1652), Frans van Bloemen († 1748), Anton Frans Boudewyns u. A. am meisten geleistet und erstaunlich viel geschaffen haben.

Die holländische Schule, deren Anfänge theils bei den Nachfolgern van Eyck's, theils in italienischen Einflüssen zu suchen sind, hatte ihre Sitze in mehreren Städten, namentlich in Leyden, Haarlem, Delft, Utrecht, Amsterdam und im Haag; sie erfreute sich unter der Gunst der Freiheit aller möglichen Förderung und Unterstützung von Seiten der Staatsbeamten und Bürgermeister, reicher Handelsherren und anderer Privatpersonen, besonders aber einer in der That unerhörten Nachfrage. So erlangte sie, wenn auch wohl nur in wenigen Richtungen, einen Grad der Ausbildung, der manche ihrer Erzeugnisse ewig nur als wahre Wunderwerke wird erscheinen lassen. Allerdings wurde die Historienmalerei, welche jedenfalls unter den Genres die erste Stelle einnimmt, nur von sehr wenigen mit Vorliebe gepflegt, aber mit Vollkommenheit angebaut; es beschränkte sich die Thätigkeit der meisten Künstler auf die Landschaft, oder auf das Genre, oder auf das Viehstück, oder auf das Stillleben, in welchen Nebenfächern die Holländer, freilich erst lange nach den Italienern und den Brabantern, in der Sorgsamkeit, Feinheit und Zartheit der Ausführung und Vollendung es allmälig ganz unglaublich weit gebracht haben. Wie es dahin kam, hat Dr. G. F. Waagen mit so wahren und bestimmten Worten erklärt, daß wir dieselben nur zu den unsern machen können. „Da die religiösen Ansichten der Holländer," äußert er sich darüber, „die Malerei aus den Kirchen ausschlossen, wendete sich der diesem Volke so tief eingepflanzte Kunstsinn mit desto größerem Eifer auf die Darstellung des gewöhnlichen Lebens und der umgebenden Natur. Bei dem mäßigen Umfange der Räume, welche die Privathäuser darboten, durften aber die Bilder nur von kleinem Umfange sein; bei einem gewissen Wohlstande war endlich der Begehr sehr groß. Die Vereinigung dieser Umstände erzeugte die höchste Blüthe der Genre- und Landschaftsmalerei in ihren verschiedensten Verzweigungen und in einer äußerst vollendeten, miniaturartigen Technik, welche allen Anforderungen an größter Wahrheit des Einzelnen, wie an den schwierigsten Aufgaben des Helldunkels und der Gesammthaltung, in dem seltensten Grade zu genügen wußte." Wir stellen einen Meister voran, welcher, obwohl er der Zeit nach nicht zuerst hervorragte, doch an Reichthum der Erfindungsgabe, an Vielseitigkeit des Talentes und an ersprießlichem Fleiße die anderen alle so weit hinter sich ließ, daß er ohne Zweifel den ersten Platz verdient, übrigens auch der Geschichtsmalerei mit gutem Erfolge sich gewidmet hat, nämlich Paul Rembrandt (van Ryn). Der Vater desselben, Hermann Gerretsz van Ryn, war Besitzer einer zwischen Leyderdorp und Koukerck bei Leyden unfern des Rhein gelegenen Mühle, der „Rembrandtsmühle;" seine Mutter hieß von Hause aus Cornelie Willems van Zuitbroeck. Daselbst geboren am 15. Juni 1606 wurde Paul völlig nach seinen kundgegebenen Wünschen und Neigungen in Leyden einem Maler zur Unterweisung anvertraut. In Zeit von drei Jahren machte er Staunen erregende Fortschritte; sodann erkor er sich des Vaters Haus zur ersten Werkstätte, wo er, während dieser mahlte, mit Eifer malte mitten unter den Bauern, die sich gern als Modelle brauchen ließen; auf diesem Wege erwarb er sich eine bewundernswerthe Fertigkeit und Meisterschaft, bis er, wohl um 1630, als der Gatte eines schönen Bauernmädchens sich in Amsterdam niederließ, wo er nun bei unaufhörlich eingehenden Bestellungen zwar den vornehmen Mann spielte, aber stets

21*

ein etwas roher Sonderling blieb. Das Gold wurde nach und nach neben der Kunst seine Losung; das empfanden vor Allen sehr bitter die zahlreichen Schüler, welche sich zu ihm drängten. In der äußeren Technik leistete er besonders viel rücksichtlich des Helldunkels, wovon Waagen bemerkt: „Dieser Meister ist in Rücksicht des Helldunkels der holländische Correggio, nur mit dem Unterschiede, daß, wie bei diesem das Licht und eine allgemeine Helligkeit, so bei Rembrandt der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit, woraus nur einzelne, stark beleuchtete Gegenstände hervorspringen, vorwaltet," mit welchen Worten man es nicht allzu genau nehmen darf. Auch hierin, wie in anderen Dingen, war es jedenfalls die von ihm stets erstrebte Naturwahrheit, worauf es unbedingt ihm ankam, da der Hang zum Abenteuerlichen auf seinen Bildern doch nicht eben oft sich hervorgewagt hat. Als Historienmaler ist er ein Meister von keineswegs geringerer Art als Rubens, zumal er, wie dieser, fast Alles im großen Style anlegte und ausführte; seine Gegenstände sind aber zumeist der Bibel entlehnt und möglichst den Verhältnissen der Zeit und Oertlichkeit angepaßt. Eben so steht er in Betreff des Portraits auf der vordersten Linie. Der Farben, denen er eine wunderbare Kraft und Tiefe zu verleihen wußte, waren nur Wenige mächtiger als er, wenn ihm wohl auch der zarte Sinn der Italiener abging; er ist ganz und gar ein Sohn seines Landes geblieben. Dafür zeugt besonders sein Genre, worin sich ein meistens gesunder, manchmal derber, noch öfter sehr naiver Humor zu erkennen giebt. Als Historienmaler ihm ganz an die Seite, wo nicht über ihn zu stellen, ist sein von ihm innig geliebter Schüler Ferdinand Bol aus Dordrecht (1610 bis 1681), welcher, seit seinem dritten Jahre in Amsterdam lebend, schon im zarten Alter der Leitung des berühmten Meisters übergeben wurde, so daß er aus dessen Schule gleichsam als sein Sohn dem Geiste nach hervorging. Er hat die Weise seines Lehrers sich mit sorgfältiger Liebe angeeignet, die Farben aber mit größerer Treue und Naturwahrheit, manchmal fast mit Florentinischer Milde und Zartheit behandelt, weil er noch weniger von der Phantasie zur Schwülstigkeit und Ueberschwänglichkeit in der Darstellung sich hinreißen ließ. Gemälde, wie folgende von ihm: „der Urias-Brief," „Joseph mit seinem Vater vor Pharao" und „die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten," die in Dresden vorhanden sind, verdienen kaum weniger den Weltruhm, der andern zugefallen ist. Unter seinen übrigen Schülern und Nachahmern: Gerbrant van den Eeckhout aus Amsterdam (1620—1674), Govaert Flinck aus Cleve (1616 bis 1660), Jan Lievens aus Leyden, Willem van Poorter aus Haarlem, Jan Victoor, Christoph Paudiß u. A., mag wohl dem ersteren der Preis gebühren, wenigstens in Betreff der Farbengebung. Noch andere auszuzeichnende Geschichtsmaler sind Leonhard Bramer aus Delft und Gerhard Honthorst aus Utrecht, beide älter als Rembrandt und durch Anschauungen, so wie langwieriges Arbeiten in Italien gebildet, besonders im eigenthümlichen Helldunkel sehr geübt. Sie alle insgesammt, auch Rembrandt selbst nicht ausgenommen, überbot in mancher Beziehung später unendlich weit der in seiner Weise fast unerreichbare Adrian van der Werff aus Kralinger-Ambacht bei Rotterdam (1659—1722), ein Schüler des Rotterdamer Portraiteurs Cornel Picolett und van der Neer's; seit dem Jahre 1696 schon wurde er beehrt mit Besuchen von Fürsten, so eben damals vom Kurfürsten von der Pfalz, welcher nachher freundliche Beziehungen zu ihm unterhielt, 1709 vom Herzoge von Braunschweig, welchem er auf Aeußerungen des Entzückens eine Magdalena abtrat, und 1710 vom polnischen Könige August, welchem er mit Berufung auf den Pfalzgrafen bereits Nichts mit Sicherheit versprechen mochte. Seine Werke wurden ihm mit Tausenden von Gulden bezahlt, mit Preisen, wie sie sonst Keiner erzielte. Und doch wurde und wird von manchen Seiten seiner Farbe Kälte, seinem Fleische Aehnlichkeit mit Elfen-

bein, außerdem noch seiner Zeichnung Fehlerhaftigkeit, besonders Mangel an anatomischer Kenntniß, seiner Muskelbewegung Unkunde der Haut u. dergl. zum Vorwurfe gemacht. Unseres Erachtens sind solche Rügen zum Theil noch von Buch zu Buch fortgepflanzte Nachwirkungen des Brodneides und der Eifersucht, die so Manchem das Leben verbittern; denn an Eleganz im Costüm, so wie an Feinheit und Zartheit in der Carnation, kommt ohne Zweifel ihm Keiner gleich. So grenzenloser Beifall, wie er ihm wurde, konnte kaum ganz unbegründet sein. — Reich bedacht ist bei den Holländern, Leuten von nüchternem Verstande, das Bildniß, worin schon vor Rembrandt manche Meister Leben, Geist und Charakter hinzuzaubern wußten. Voran steht billiger Weise Michel Jansz Mierevelt aus Delft (1568—1641) und dessen Sohn und Schüler Pieter, ebenfalls aus Delft (1595—1631), an die sich Salomon de Bray aus Haarlem (1579—1664), Jan van Ravesteyn aus dem Haag (1580—1655), Bartholomäus van der Helst aus Haarlem (1601—1670), Pieter van Grebber, Lievens, Flinck, Koning, Paudiß und andere Schüler Rembrandt's anreihen. — Gemäß dem regen, gesunden Natursinne, welcher den Holländern eigen ist, mußte die Landschaft bald als ein ihres Anbaues würdiges Feld erscheinen. Wie einförmig und langweilig nun auch die vaterländischen Gegenden in der Regel sind, haben doch die meisten solche veranschaulicht, nicht immer mit guter Auswahl; andere dagegen zogen vor, Italiens Reize mit dem Pinsel zu verherrlichen; und noch andere fanden ein ansprechendes Moment in irgend einer historischen Staffage, die ihnen aber durchaus nur Nebensache blieb. Das Letztere gilt besonders noch von Cornelis Poelenburg aus Utrecht, einem Schüler des vielseitigen Abr. Bloemart (1586—1666), welcher öfters noch mythische oder historische Scenen anzubringen suchte, am liebsten aber dem Reize der Sinnlichkeit mit seinen Dianen und Nymphen, seinen Musen und Grazien, manchmal sogar mit badenden Damen freundlich entgegen kam. Die Abwechselung, welche Gewässer an sich mit ihren anmuthigen Umgebungen darzubieten pflegen, wurde gern in Berücksichtigung gezogen von Jan van Goyen aus Leyden, einem Schüler E. van de Velde's (1596—1656), und von Albert Cuyp, dem Sohne des Malers J. G. Cuyp, aus Dordrecht (1606—1672) auf ihren Holzbildern, die manchmal auch winterliche Anschauungen vergegenwärtigen. Noch höher zu stellen sind die ungemein fleißig und sorgsam ausgeführten Werke von Jan Wynants aus Haarlem (1600—1677) und von Hermann Saftleeven oder Zachtleven aus Rotterdam, einem Schüler van Goyen's (1609—1685), von welchen jener vorzüglich Dämmerungsvorgänge, dieser Bilder vom Rheine mit meisterlicher Zartheit zur Erscheinung gebracht hat. Einen ganz eigenthümlichen, bisweilen unvergleichlichen Reiz gewähren die italienischen Novellenbilder von Jan Both aus Utrecht (1610—1650), die Mondscheingemälde von Arthur van der Neer aus Amsterdam (1613—1684) und die schwermuthsvollen, tief poetischen Partien von Jakob Ruysdael aus Haarlem (1630—1681). Eine bewunderungswürdige Leichtigkeit des Vortrages verrathen immer die oft sehr geschmackvoll, reich und prächtig ausgestatteten, manchmal novellistisch, manchmal idyllisch behandelten Landschaften von Niklas Berghem aus Haarlem (1624—1683), in denen freilich das Genre mit den Damen in Atlasunterröcken, womit wir keineswegs belogen werden, manchmal fast zur Hauptsache geworden ist. Fügen wir zu diesen noch Alexander Kierings, Albert van Everdingen aus Alkmaar (1621—1675), Jan Griffier (1656—1720) und Isaak Moucheron (1670—1744) aus Amsterdam hinzu, so ist damit die lange Reihe der holländischen Landschafter, mit deren Werken in Deutschland namentlich Dresden sehr reichlich versehen ist, noch durchaus nicht vervollständigt. Da der Holländer auf der See nicht weniger zu Hause war und ist, als in seinem Lande,

und Anschauungen des Meerlebens leicht seine Phantasie mit verschiedenartigen fruchtbaren Bildern bereichern mochten, hat dieser oder jener Landschafter sich einen Weltruhm erworben durch seine Seestücke, unter denen, was Lebendigkeit und Reichhaltigkeit nebst staunenswerther Naturwahrheit anlangt, am höchsten im Werthe stehen die Werke Simon de Vlieger's aus Amsterdam (um 1612—1650), seines Schülers Willem van de Velde des Jüngeren (1633—1707) und vor allen die Ludolf Backhuysen's aus Emden (1631—1709). Wie letzterer zugleich die Schiffe mit der äußersten Sauberkeit und Sorgsamkeit darstellte, so haben Andere ganz Vorzügliches geleistet in Bezug auf die Gebäude des Landes, namentlich Jan van der Heyden (1637—1712), Jakob van der Ulft u. v. a. — Ganz einzig in ihrer Art sind die Holländer im Genre und im Stillleben, worin sie, mochten sie sich nun auf die Naturanschauung beschränken oder auch, wie wenigstens manchmal, schon an das Ideale streifen, in der That das scheinbar Unmögliche möglich gemacht, an Zierlichkeit, Zartheit und Feinheit der Ausführung alle Erwartungen unendlich weit hinter sich gelassen haben; dergleichen Werke von ihrer Hand kann man nur mit einem stummen Staunen betrachten; solch ein unerhörter liebevoller Fleiß ist zu keiner Zeit zu überbieten. Merkwürdiger Weise gilt dies weniger vom niederen Genre, worin sie schon von den Belgiern und später von Vielen übertroffen sein mögen; aber auch in der Beziehung sind die Namen Thomas Wyck's (1606—1686), Adriaen Brouwer's (1608—1640) und Adrian van Ostade's aus Lübeck (1610—1685), von denen die beiden letzteren Frans Hals bildete, nur mit Achtung zu nennen. Dagegen hat keine Nation im höheren Genre Namen aufzuweisen, welche in Hinsicht auf die äußerste Vollendung den folgenden an die Seite zu stellen wären: Gerhard Dow aus Rembrandt's Schule (1598—1680) mit seinem unvergleichlichen Helldunkel, Gerhard Terburg (1608—1681) mit seinem Atlas und anderen Stoffen, Kaspar Netscher aus Heidelberg (1639 bis 1684) in dem siegreichen Wetteifer mit Terburg, Godefried Schalken (1643—1706) in seiner vergeblichen Nachahmung Dow's, Frans (1635—1680) und Willem (1662—1747) van Mieris, Gabriel Metzu (1615—1658), Jan le Duc (1636—1695), Niklas und Jan Verkolje. Als Schlachtmaler standen Matthäus Stoom (1643—1702) und Jan van Huchtenburg (1646—1733) doch zum mindesten anderen nicht eben nach. Eben so ausgezeichnet, wie die Meister des höheren Genres, sind andere im Viehstück, das je nach den Umständen an das höhere oder an das niedere sich anschließt; wer hat damals besser das Rindvieh, als Paul Potter aus Enkhuyzen (1625—1654), wer besser das Pferd, als Philipp Wouwermann aus Haarlem (1620—1688), wer besser das Hausgeflügel, als Melchior Hondekoeter aus Utrecht (1636—1695), wer endlich die zusammengesetztere Heerde besser, als Adriaen van de Velde aus Amsterdam (1639—1672), mit der vollkommenen Naturwahrheit und lebensvollen Anschaulichkeit in den verschiedenen Wechselbeziehungen zur Darstellung gebracht? — Gleiche Bewunderung erregen jedem gebildeten Beschauer die bisweilen höchst idealen Leistungen im Gebiete des Stilllebens, wahre Wunderwerke, die schon die Möglichkeit des Nachahmens, wie viel mehr die des Uebertreffens auszuschließen scheinen, bald Gruppen von Blumen und Früchten, bald Frühstücke und andere Mahle, bald Jäger- oder Fischerbeute, oder sonst irgend eine Vereinigung von irgend welchen menschliche Thätigkeit voraussetzenden Dingen, worin der Ruhm eines Jan Davidze de Heem aus Utrecht (1600—1674) und seiner Familie, eines Evert (1602—1658) und eines Willem (1620—1679) van Aelst aus Delft, eines Otto Marcellis von Schrick aus Amsterdam (1613—1673), einer Maria van Oosterwyck aus Nootdorp bei Delft

(† 1693), eines Willem Kalf aus Amsterdam (1630—1693), eines Abraham Mignon aus Frankfurt a. M. (1637—1679), eines Jan Weenix aus Amsterdam (1644—1719), einer Rachel Ruysch (1664—1750) und eines Jan van Huysum (1682—1749) von eben da ohne Frage glänzen wird, so lange Sinn für so hohe Vollendung in Menschen lebt. Auszeichnung verdienen unter denselben die Familie de Heem wegen der idealistischen Richtung, einer Steigerung der natürlichen Erscheinung bis zur wundervollsten Pracht, dagegen Abraham Mignon als Naturalist und Realist, weshalb ihm von Manchen der Vorzug gegeben wird. Die Schule der ersteren blühte anfänglich lange ungestört in Utrecht, bis Jan de Heem 1671 mit den Seinen sich flüchten mußte, worauf er noch drei Jahre in Antwerpen ihrer wunderbaren Thätigkeit als Leiter vorstehen konnte. Außer seinen Söhnen, welche, wie er, die Natur der Früchte, Blumen und ähnlicher Gegenstände möglichst zu verschönern suchten, wurde unter seinen Schülern am berühmtesten Mignon, welcher nach glänzenden Fortschritten um seiner Mutter willen von Utrecht sich nach Wetzlar wendete, wo er seine oft angestaunten in Form und Farbe ganz naturwahren Werke arbeitete.

In Deutschland lebte bald nach dem dreißigjährigen Kriege die Malerei wieder auf und erhob sich sodann bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunders auf die Höhe, auf der sie sich bis zu unserer Zeit, wo möglich in noch kräftigerem Aufschwunge, nicht vergebens zu erhalten suchte, nur daß viele der ausgezeichnetsten Meister gänzlich nach Italien, besonders nach Rom sich übersiedelten. Die Historien- und vor Allem die Bildnißmalerei wurde zuerst wieder hervorgesucht und mit Eifer gepflegt, wofür viele bekannte Meister zeugen, als Karl Screta aus Prag (1604—1674), J. H. Schönfeld aus Biberach (1609 bis 1680) in Augsburg, Sam. Bottschildt aus Sangerhausen († 1707), Hofmaler in Dresden, Karl Loth (Carlotto) aus München (1632—1698) in Venedig, Joh. Heiß von Memmingen (1640 bis 1704) in Augsburg, Dan. Saiter aus Wien (1674—1705) in Rom, der berühmte Portraiteur Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), fast immer auf Reisen, Ismael Mengs aus Kopenhagen (1690—1764) in Dresden, Martin van Meytens aus Stockholm (1695—1770) in Wien, Christian Seibold aus Mainz (1697—1749), Hofmaler in Wien, Andreas Möller aus Kopenhagen (1683—1758) in Wien, Anton Kern aus Tetschen († 1747) in Dresden, Anton Raphael Mengs aus Außig (1728—1779) in Dresden und Rom, Angelica Kaufmann aus Chur (1742—1809) in Rom und London und Anton Graff aus Winterthur (1736—1813) in Dresden. Unter diesen ragen am meisten hervor Angelica Kaufmann und A. R. Mengs. Jene, eine der liebenswürdigsten Künstlerinnen und gefeiertsten Damen, machte freilich ihre Studien in Rom, wo sie mit weiblicher Gemüthsweichheit und Zuneigung bald Battoni, bald Mengs in ihrem Style sich zuwendete, aber doch ihren Schöpfungen einen schwermüthigen und anmuthigen ätherischen Reiz zu verleihen wußte, wie er vielleicht nur einem von weiblicher Hand geführten Pinsel gegeben sein möchte. Rom und London ließen es nicht daran fehlen, daß ihr wohl verdienter Ruhm weit verbreitet würde. Ihr Freund Mengs trägt nicht mit Unrecht den Namen Raphael; denn wenigstens unter den deutschen Malern seines Jahrhunderts ist der oberste Platz ihm nicht streitig zu machen. Aus der harten, grausamen Schule seines schrecklichen Vaters Ismael trat er unter den Einfluß der Römischen Muster und Vorbilder, da August III., König von Polen, auf Empfehlung des sächsischen Mäcenas Grafen Brühl ihn in den Stand setzte, mit seinen Angehörigen sich nach Italien überzusiedeln, wo leider noch der böse Vater die Zuchtruthe über ihm schwang. Die zarte Pflanze seines Talentes wurde unter dem alle Freiheit hemmenden Drucke

nicht zerknickt, sondern zu jenem Anfluge von Genialität entwickelt, der nachher in Dresden sich offenbarte, bis er wieder nach Italien, seiner zweiten oder wahren Heimath, zurückkehrte, wo er bald für den ersten Maler angesehen wurde. Mengs war eine durchaus reine, keusche, edle Natur, ein ungemein achtungswürdiger, der Freundschaft bedürftiger Charakter; zu Winckelmann fühlte er, wie dieser zu ihm, sich hingezogen, und so knüpften zwischen ihnen sich Verhältnisse an, die nicht ohne Frucht für die Kunst und Wissenschaft blieben. Außerdem, daß er in Fresco und in Oelfarben fast mit gleicher Gewandtheit arbeitete, handhabte er auch die damals recht gebräuchlichen Stifte (Pastelle) als Portraiteur mit Fertigkeit. Sein Name war auf der schönen Halbinsel in Jedermanns Munde; so war es denn die Dynastie von Neapel und von Madrid, eben damals ein und dasselbe dem polnischen nahe verbundene Haus, für welches er außer vielen Bildnissen seine berühmten Fresken in der Capelle von Caserta so wie in den Palästen schuf. Bei seiner Rückkehr aus Madrid, wo er manche kleine Leiden, die ihn sehr angriffen, zu überstehen hatte, wurde ihm zum Ersatz ein wahrer Triumph bereitet von den Künstlern Roms. Jedoch der Tod seiner zärtlich geliebten Gattin war der härteste Schlag, der den zart organisirten, tief fühlenden Meister noch treffen konnte; er folgte ihr bald in das Grab. Seine Fresken, deren auch zu Rom in S. Eusebio, in der Villa Albani und im Vatican vorhanden sind, werden alle denen von Michel Angelo nachgesetzt; zu Dresden findet sich die Himmelfahrt Christi als Altargemälde in der katholischen Hofkirche, eins der berühmtesten seiner Werke. In Dresden wirkte zu seiner Zeit mit dem gewandtesten, geschmeidigsten Pinsel Christian Wilh. Ernst Dietrich aus Weimar (1712—1774), vielseitig gebildet auch durch Reisen in Holland und in Italien, der nicht Weniges, was dem Vorzüglicheren würdig zur Seite steht, als Historienmaler geschaffen hat, wiewohl nicht leicht ein anderer Maler so sehr in die Umstände sich zu schicken wußte, wie er. Nicht mit Unrecht bemerkt Ticozzi aber von ihm: „Er war einer der größten Landschafter, welcher, indem er Watteau, Rembrandt, Ostade, Poelenburg und andere Meister nachahmte, sie alle übertraf, und sich selbst übertraf, als er unser Italien gesehen hatte." In der That war unterdessen der Landschaft schon eine recht fleißige, erfolgreiche Pflege zu Theil geworden, namentlich von Willem Bemmel aus Utrecht (1630—1708) in Nürnberg und seinem Sohne Georg (1669—1723) aus Nürnberg, von Joh. Heinr. Roos aus Otterberg in der Pfalz (1631—1685) in Frankfurt, von Franz de Paula Ferg aus Wien (1689—1740) in Dresden und in London und vorzüglich von dem Hauptmeister Joh. Alex. Thiele aus Erfurt (1685—1752), dem Lehrer Dietrich's, dessen in Dresden befindliche achtundvierzig Ansichten ohne Zweifel einen nicht geringen Werth haben, worauf noch Dietrich mit seiner manierirenden Methode des Tüpfelns in gewöhnlich idealisirten genrehaften Bildern dem Zeitgeschmacke sich zu Diensten stellte.

England feierte inzwischen nicht gänzlich. Während Gottfried Kneller aus Lübeck (1648—1728), ein Schüler Rembrandt's, sodann gebildet noch durch Reisen in Italien, weit über sein Verdienst, vorzüglich als Bildnißmaler, Aufsehen machte, verlieh James Thornhill aus Derbyshire (1676—1732) mancher Kirche, besonders der Kuppel zu St. Paul in seiner französischen Manier ihren viel bewunderten Schmuck. Eher der Rede werth sind die Verdienste seines Schwiegersohnes William Hogarth aus London (1698—1764), der sein gepriesenes englisches Genre fast immer mit einem geistreichen, witzigen, satirischen Humor, welchen der Engländer nicht ungern mit in den Kauf nimmt, zu würzen suchte. Als Stifter der vaterländischen Schule aber gilt erst der auch als Schriftsteller seine Tüchtigkeit bethätigende Josua Reynolds (1723—1792), von welchem Passavant mittheilt: „Er legte

den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen Schule die Richtung gab, worin sie vor allen jetzt bestehenden den Vorrang behauptet. Außerdem war er ein Eklektiker." Der 1789 errichteten Akademie der bildenden Künste war er Präsident, während er auch als Hofmaler „seine Stellung zu dem Zwecke benutzte, die Künstler dem englischen Adel näher zu bringen und achtbar zu machen." Mit ihm wetteiferte als benachtheiligter Nebenbuhler George Romney (1734—1802). Die englische Landschaftsmalerei begann mit Thomas Gainsborough (1727 bis 1788) und Richard Wilson (1714—1782). Helldunkel und Colorit, wodurch Reynolds so sehr sich hervorthat, wurden leider schon verunstaltet oder verunziert durch so tüchtige Meister, wie Benjamin West aus Springfield bei Philadelphia (1738—1820) und James Barry (1741—1806), deren Fehler bereits durch die Werke John Opie's aus Reynolds' Schule (1761—1806) verbessert wurde.

In Frankreich gerieth die Ausübung der Malerei während des sechzehnten Jahrhunderts ins Stocken, sobald der von Fontainebleau aus eingeführte Geist seine Kraft versagte. Die Anregung, die Wiederbelebung solcher Bestrebungen ging im siebzehnten Jahrhundert gleichfalls von Italien aus, aber weniger durch Maler, als durch Gemälde. Es ist nun zwar nicht zu leugnen, daß in der Historien- und in der Landschaftsmalerei von den Franzosen recht eigenthümlich Schönes zu Wege gebracht ist. Indeß wird doch wohl seine volle Giltigkeit behalten, was einer der bewährtesten Kenner unsrer Zeit, Dr. Waagen, über ihre Leistungen geäußert hat. „In dem Bestreben, ausdrucksvoll und lebendig zu sein, verfielen sie häufig in Gebärden und Ausdruck in theatralische Uebertreibungen, was sich selbst bis auf das Portrait erstreckt, und dabei gelang es ihnen selten, das richtige Verhältniß der Natur oder des Modells zum Kunstwerke zu finden . . . . In der Färbung waren sie noch weniger glücklich; denn bei manchen Meistern ist dieselbe durchgängig schwach, bei anderen zwar lebhaft, aber unwahr." Wie die Fehler, so sind die Vorzüge die des französischen Nationalcharakters: Leichtigkeit des Vortrages, geschmackvolle Gruppirung und Scenirung, unübertreffliches Geschick in der Costümirung, Eleganz mit einem Worte ist ihnen doch nicht abzusprechen. Die berühmtesten Meister der Schule sind folgende: voran geht Simon Vouet aus Paris (1582—1641), welcher schon in seinem zwanzigsten Jahre nach einer einmaligen Wahrnehmung des Sultans Achmet in Constantinopel dessen Gestalt mit täuschender Aehnlichkeit zu fixiren vermochte, übrigens vorzüglich die Einflüsse der jüngsten Schule Italiens, namentlich Caravaggio's und Reni's, verräth. Ohne Zweifel größer als er, ja, überhaupt der größte unter den Malern Frankreichs war Nicolas Poussin aus Andelys in der Normandie (1594—1665), welcher zu Rom selbst seit seinem sechsundzwanzigsten Lebensjahre seine ausgezeichnete Bedeutsamkeit erstrebte. Wurde jederzeit gern anerkannt, daß er alle Eigenschaften eines wahrhaft edlen, liebenswürdigen Franzosen in sich vereinigte, so trug dagegen schon Winckelmann kein Bedenken, die Mangelhaftigkeit der Farbengebung an ihm zu rügen, welche man neuerdings wohl geradezu auf einen Mangel an Farbensinn zurückzuführen gesucht hat. Seine Werke, meistentheils in $^1/_4$ Naturgröße gehalten, sind vorzugsweise historische Gemälde, nächstdem Landschaften, in denen, wie fast immer bei den Franzosen, eine poetische Stimmung waltet, weshalb sie gewöhnlich einen idealen Schwung zu erkennen geben; jene behandeln bald Mythen, bald biblische, oder heilige, oder profane Geschichten. Höher im Colorit zu stellen ist der ihm im Uebrigen verwandte, von ihm bedingte Philippe de Champaigne aus Brüssel (1602—1674), welchen mehr Portraits, wie Ludwig XIII. und der Cardinal Richelieu in ganzer Figur, wegen „eines feinen Naturgefühls," als sonstige Werke der Historienmalerei berühmt gemacht haben. Ausgezeichnete Werthschätzung verdient

Eustache Lesueur aus Paris (1617—1655), ein Schüler Vouet's, aber, wie viele Zeitgenossen, ein Anhänger Poussin's, von dem man wohl gesagt hat, daß er, wenn er länger am Leben geblieben wäre, der französische Raphael, Tiziano oder Correggio hätte werden können. Seine Bilder tragen großentheils den religiösen Charakter, wie denn allein einundzwanzig auf das Leben des heil. Bruno sich beziehen. In den Augen Mancher gilt Lesueur sowohl den Anlagen als auch den Leistungen nach für den würdigsten Vertreter der französischen Schule. In äußerlichen Dingen allen voraus kam Charles Lebrun aus Paris (1619—1690), ebenfalls aus Vouet's Schule, welcher von seinem Gönner, dem Kanzler Seguier, nach Rom geschickt wurde, wo er mit Eifer dem Studium der Antike und der Italiener oblag. Nach seiner Heimkehr wurde er das Factotum in allen Angelegenheiten der Kunst; Niemand konnte aufkommen ohne ihn oder gar gegen ihn, weil nicht nur der Minister, sondern auch der König seiner Stimme stets das Gewicht unbedingter Entscheidung beilegten*). Seine öfters ganz großartig angelegten und ausgeführten Arbeiten unterschätzt nun vielleicht noch der Haß, der später verstummt und einschläft, als die Liebe. „Unter allen französischen Malern," urtheilt Waagen, „besaß er die größte Leichtfertigkeit im meist glücklichen Componiren, die rüstigste Handfertigkeit, erstaunliche Flächen in Oel, wie in Fresco, in kurzer Zeit zu bedecken, und eine, mit Ausnahme der etwas kurzen Proportionen, meist correcte Zeichnung." Von Jugend an, schon seit ihrer zusammen genossenen Schule bei Vouet, sein eifersüchtiger Nebenbuhler war Pierre Mignard (le Romain) aus Troyes (1610—1695), der seinen Gegner zwar nicht überflügelte, wohl aber überlebte und als erster Hofmaler an dessen Stelle trat. Berühmt durch sein sanftes, liebliches Colorit, wie Carlo Dolce, hat er theils die Religion mit seinen Heiligengeschichten und seinen Fresken an der Kuppel von Val de Grâce, theils den Hof durch seine Fresken zu St. Cloud und vorzüglich durch seine Bildnisse verherrlicht. Die übrigen Maler (und die Zahl der Namen ist eine nicht geringe) waren mit noch viel weniger Selbstständigkeit, ja, bis zu knechtischer Unterwürfigkeit dem herrschenden Geiste ergeben, so daß die meisten „in immer größere Willkür, Unwahrheit und Geziertheit" ausarteten. Von den Historienmalern nennen wir nur noch Sebastian Bourdon aus Montpellier (1616—1671), Noel Coypel aus Paris (1628—1697), Jean Jouvenet aus Rouen (1644—1717)), den Portraiteur Hyacinthe Rigaud aus Perpignan (1653—1743), Pierre Subleyras aus Use (1699—1747) und Louis Silvestre (1675—1760), den Sohn des Malers Israel Silvestre, welcher dreißig Jahre am Dresdner Hofe angestellt war. — Höchst wichtig zur Kenntniß der Sitten und Moden sind die gleichsam als Idyllen- und Novellendichter möglichst treu ihre Anschauungen wiedergebenden Genremaler jener Zeit, als Louis und Antoine Lenain († 1648), der Soldaten- und Schlachtenmaler Jacques Courtois, le Bourguignon, aus St. Hippolyte († 1676), der allbekannte einflußreiche Antoine Wateau aus Valenciennes (1684—1721), J. B. Simon Chardin aus Paris (1701—1779), J. B. Greuze (1734—1807) u. a. — Unter den französischen Landschaftern haben außer N. Poussin dessen Schwager Caspar Dughet, gen. Poussin, aus und in Rom (1613—1675), Claude Gelée (Lorrain) aus Chamaigne bei Toul (1600—1682) und Josephe Vernet aus Avignon (1712—1789) unstreitig Weltruhm; man muß aber nie übersehen, daß ihre Bilder einen poetischen, idealistischen Anstrich haben. Uebrigens ist unter denselben Claude Gelée noch in sofern einer der merkwürdigsten Menschen, als er aus den trübseligsten, drückendsten Ver-

*) Seltsam, daß ganz Frankreich damals auf braunem Grunde zu malen pflegte.

hältnissen unter unsäglichen Widerwärtigkeiten sich bis in die erste Reihe der edelsten und ausgezeichnetsten Charaktere emporgearbeitet hat.

Den stärksten Gegensatz zur französischen Schule bildet ohne Zweifel die spanische, welche im siebzehnten Jahrhundert auf ihren Gipfelpunkt sich erhob und auf demselben als einzig in ihrer Art einige Zeit sich erhielt; wenn auch nicht an Zahl der Meister, so doch gewiß an innerem Werthe stand sie hoch über der französischen, behauptete aber in der äußeren Technik die Mitte zwischen den Italienern und den Niederländern, deren beiderseitiger fast gleichmäßiger Einfluß in ihren Werken rücksichtlich der Zeichnung sowohl als der Farbengebung unverkennbar hervortritt. In denselben giebt sich stets ein entschiedener Naturalismus kund, den wohl nie ein Meister gänzlich verleugnet hat, zumal ein solcher dem gesunden, nüchternen Verstande der Nation völlig gemäß war; derselbe wurde aber hoch veredelt durch den Zartsinn, den echten Rittergeist, die tiefe Frömmigkeit und Gottesfurcht, wodurch der Spanier sich auszeichnete. Daher kommt es, daß in der religiösen und kirchlichen Historienmalerei, worin sie nur selten eine abgeschmackte, ungereimte Schwärmerei an den Tag gelegt haben, allein die Italiener neben ihnen den Rang behaupten können, daß sie darin die höchste Bewunderung aller unbefangenen Kenner hervorrufen. Vollkommen spricht sich in der ganzen Schule der nicht ohne Haß von Frankreich abgewendete reine Charakter und Freiheitssinn aus, der auch gegen die Sittenverderbniß sehr wohl sich zu wehren und zu wahren wußte. Kirche und König blieben nur unerbittlich streng in Bezug auf das Nackte; sonst ließen sie ohne Bedenken die Kunstübung gewähren oder wirkten vielmehr in deren Interesse nicht ohne große Aufopferung, so wie mancher Mäcen, besonders der Herzog von Olivarez. Als die Franzosen dort die Herrschaft erlangten, war es vorbei mit der Kunstblüthe, da selbst der ungemein tüchtige König Karl III. den alten edlen Sinn nicht ins Leben zurückrufen konnte. Es braucht fast nur von Historienmalerei die Rede zu sein, da gegenüber dieser alles Uebrige unbedeutend geblieben ist. Die drei Hauptschulen bestanden fort in erfreulichem Flor. In Valencia vererbte sich treu der Geist Francisco Ribalta's, unter dessen Schülern Pedro Orrente (1550—1644) noch inniger als der Meister an die Italiener, zumal an die Venetianer, namentlich an Jacopo Bassano sich anschloß. In demselben Sinne weiter strebend brachte nach Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), einem Manne von rohem Charakter, aber auch von tiefem, feurigen und großartigem Sinne, wie dies nebst seiner gründlichen Kenntniß und ausgezeichneten Fertigkeit vor Allem „das Weltgericht“ zu S. Bernardo beweisen soll, die Schule von Sevilla mehrere Meister ersten Ranges hervor; unter diesen war Francisco Zurbaran (1598—1662), Schüler von Juan de las Roelas, gewissermaßen der Maler der Mönche, ähnelt aber keinem in solchem Grade, wie dem Caravaggio, nur daß er an Charakter, Würde und Farbentiefe ihn übertroffen hat. Viel größer schon als er wurde Don Diego Velasquez de Silva (1594—1660), welcher, nachdem er den Unterricht Herrera's und Pacheco's genossen hatte, vorzugsweise nach der Natur sich zu bilden und zu richten entschlossen war, worauf indeß auch er den Einwirkungen Caravaggio's sich fügte, bis zuletzt in Madrid und im Escurial Raphael, Tiziano und Rubens seine Ausbildung vollendeten. Dem letzteren leistete er als des Königs erster Maler und des ersten Ministers Günstling im Jahre 1628 auf allen Wegen in Madrid stets Gesellschaft; sodann ermöglichte Philipp, der ihn zärtlich liebte, ihm noch die Reise nach Italien, von wo er 1631 heimkehrte. Wiederum sendete der König, in der Absicht eine Akademie einzurichten und dazu antike Modelle zu erhalten, ihn später nach Rom; und diese zweite Reise „war ein wahrer Triumph“ für ihn. Zuletzt noch beauftragt mit der Begleitung der Infantin

Maria Theresia, der Gemahlin Ludwig's XIV., kam er von den Grenzen Frankreichs krank zurück und sah sehr bald sein Ende herannahen. Aus diesen Erlebnissen und Beziehungen erklärt sich der immer von hohem Adel zeugende Geist der Werke dieses berühmten Bildnißmalers, welchem ungeachtet der Hofluft, die er athmete, nie die strengste Treue und Naturwahrheit abzusprechen ist. Welch ein Unterschied von Lebrun, bei dem Alles auf Schmeichelei und Verschönerung, wie sie dem Spanier in der Seele zuwider ist, hinausläuft! Er bildete eine bedeutende Anzahl von Schülern, die an seinem Streben möglichst festhielten. Madrid war damals kaum weniger voll von Künstlern als Paris, während die größere Freiheit der Provinzen auch anderwärts die Blüthe der Kunst förderte. Da einem so edlen Charakter, wie Velasquez war, die Eifersucht fremd blieb, behaupteten sich ungestört neben der seinigen noch mindestens zwei Richtungen in Madrid, nämlich die von Pedro de las Cuevas und von Francisco Rizi. Jener arbeitete nicht nur auf schöne Farbengebung, sondern auch auf richtige Zeichnung hin, wie dies aus seiner Schule vor allen Antonio Pereda (1590—1669) und Juan Careño de Miranda (1614 bis 1685), bei welchem letzteren auch van Dyck sich verspüren läßt, darthun; Rizi dagegen hatte es mehr abgesehen auf einen zwar leichteren, aber darum auch manchmal fehlerhafteren Styl, woraus die handwerksmäßige Flüchtigkeit des achtzehnten Jahrhunderts sich ergab, welche seine Schüler, vor allen Juan Antonio Escalante (1630—1670) und Claudio Coello († 1693), unabsichtlich vorbereiten halfen. Außer in München und Wien mögen in Deutschland wohl schwer Belege für diese Behauptungen zu finden sein. Die südliche Schule ging nach der Entfernung des Don Diego nicht ein, sondern nahm nun erst einen ungeahnten Aufschwung, indem sie sich noch dazu spaltete. Von der Schule zu Sevilla sonderte ein Zweig sich ab, der Wurzel schlug zu Granada, durch einen Sohn dieser Stadt, Alonso Cano (1601—1667), einen ausübenden Meister aller drei Künste, welcher durch zarte Farbenschönheit und edle Plastik seinen Gemälden einen Vorzug zu sichern wußte. Der Herzog von Olivarez wünschte 1638 zwar auch ihm, so wie anderen großen Meistern, gerecht zu werden; allein der unliebenswürdige Cano wollte nicht einmal einen Gleichen, geschweige einen Größeren neben sich dulden. Der allgemeine Haß vertrieb ihn später nach Granada, wo er seiner Schule das Dasein verbürgte und als Domherr seine Tage beschloß. Seine werthvollen Werke, woran in Sevilla und Granada ein großer Reichthum sich findet, sind außerhalb Spaniens selten. Sein Mitschüler bei demselben Meister Juan de Castillo, Namens Pedro de Moya aus Granada (1610—1666), steht zu ihm in Wahlverwandtschaft, nur daß er später in London noch die Einwirkungen van Dyck's erfuhr, die alsdann in seinen Gemälden entschieden zur Geltung kamen; auch er ist außerhalb Spaniens schwerlich zu studiren. Der Schule von Sevilla widerfuhr inzwischen dasselbe Schicksal, wie so mancher anderen; ihr Streben endete genau in der eingeschlagenen Richtung auf der allerhöchsten Höhe, um alsbald auf immer hinzuschwinden und nie wieder in anderer Weise aufzutauchen. Der spanische Raphael wurde einer der verehrungs- und liebenswürdigsten Geister, Bartolome Esteban Murillo aus Sevilla (1618—1682), welcher leider aber nicht, wie der italienische und wahre Raphael, in nachhaltig begeisternder Kraft fortlebte. In seinen Werken, welche alle ohne Ausnahme, wie die anderer Genies von seinem Range, als Kleinodien betrachtet und als Reliquien verehrt werden, unterscheiden sich klar genug die vier Perioden seines Bildungsweges. Im zarten Alter genoß er mit Anderen den Unterricht Juan de Castillo's, bis dieser sich nach Cadix übersiedelte, worauf Murillo noch als Knabe sich eine erstaunliche Fertigkeit im Copiren erwarb. Die Erzeugnisse seines damaligen Fleißes blieben zum Theil in seiner Vaterstadt und wurden anderen Theils

auf deren Messe nach Amerika verkauft. Sodann machte er in Zeit von wenigen Monaten die wunderbarsten Fortschritte unter der Anleitung Pedro de Moya's nach dessen Rückkehr aus London. In seiner Begeisterung für van Dyck entschlossen, denselben in England aufzusuchen, erhielt er die Nachricht von dessen Tode, verschleuderte nun an einen Kaufmann, der sich nach Westindien einschiffte, ganz im Einzelnen die ihm noch übrigen Früchte seines Künstlerfleißes, um ohne Vorwissen der Seinigen nach Italien aufzubrechen. Er kam aber nicht weiter als bis nach Madrid, wo Don Diego Velasquez mit der liebevollsten Herzlichkeit ihn aufnahm und ihm den freiesten Zutritt in die königlichen Gemächer auswirkte, damit die Anschauung der herrlichsten Bilder, der beharrlichste Fleiß und die zärtlichste Anleitung, was er erreichen könnte, ihm gewähren möchten; die vollendete Ausbildung zur Genialität war das Ziel seines Strebens in Zeit von drei Jahren. In Sevilla, wohin er im Alter von dreißig Jahren zurückkehrte, führte er für die dortigen Franciscaner einige Gemälde aus, welche den allgemeinsten Beifall fanden; sie begründeten seinen Ruhm und veranlaßten eine solche Menge von Aufträgen, daß seine unermüdliche Kraft den Ansprüchen kaum gewachsen war. Erst nach ungefähr fünf Jahren gewann er diejenige Unabhängigkeit von allen früheren Einwirkungen, diejenige Freiheit der eigenen Persönlichkeit, zufolge deren er fortan ganz als der bewundernswürdige, der große Murillo erschien. Die Werke seiner ersten Periode näherten sich also denjenigen seines Jugendlehrers, oder waren vielmehr nur höchstens Naturcopien; die der zweiten verrathen leise, aber klar, van Dyck; die der dritten stimmen mehr oder weniger mit denen von Velasquez überein; und den wahren Murillo offenbarte er erst seit seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre, nachdem er die höchste Weihe des Genius in vollstem Maße empfangen hatte. Im höchsten Glanze aber stellte er sich dar in seinen Schöpfungen aus der Zeit von 1670 bis 1680. Murillo steht kaum tief unter Raphael, sondern vielmehr neben ihm, beinahe auf derselben Stufe. Die große Menge seiner Werke, welche die Welt der seltenen Schicksalsgunst einer sechzigjährigen äußerst fruchtbaren Thätigkeit zu verdanken hat, legt eine der Raphael'schen ähnliche Vielseitigkeit des Geistes und Charakters dar, zeigt in seinem Genre aus der Jugendzeit die wirkungsreiche Derbheit eines kerngesunden Naturalismus eben so in seinen Scenen von Gassenbuben, Bauern und Mädchen aus dem Volke, wie in seinen früheren religiösen, kirchlichen Gemälden, dagegen in seinen Bildern aus dem Mannes- und Greisenalter eine unvergleichliche Anmuth und Lieblichkeit, eine wundervolle Harmonie des Colorits, eine tiefe Kenntniß des Helldunkels und einen unerschöpflichen Reichthum des Geistes. Wiederum ist es England, welches einen bedeutenden Theil von Schöpfungen dieses großen Meisters an sich gebracht hat; nächstdem kann man denselben außerhalb Spaniens vorzüglich in Paris, in Wien und in München kennen lernen, viel weniger in Dresden und in Florenz. Wo des Schönen unendlich viel um einen Namen sich gruppirt, wäre jedes Beispiel eine Sünde gegen die übrigen, als ob diese weniger die Auszeichnung verdienten. — Solche Geister, wie Murillo, stehen gemeiniglich ganz vereinzelt auf ihrer alles Irdische überragenden Höhe, wo sie Anderen nur die Anschauungen, die ihnen zu Theil wurden, zu vermitteln im Stande sind, ohne sie zu sich emporheben zu können; wie sollen sie eine Schule bilden? Murillo hat keine hinterlassen. Dazu kamen noch die vielfachen Störungen der Behaglichkeit durch den Erbfolgekrieg, wodurch die Musen verscheucht wurden. Das Auftreten eines Raphael Mengs konnte auch nicht wohl von der Art sein, um die welk gewordene Kunstblüthe von Neuem zu beleben; Spanien erquickte sich im achtzehnten Jahrhunderte an den Erzeugnissen der Vorzeit.

Das Sehnsuchtsland der Künstler aller Länder war nun Italien; aus den verschiedensten Gegen-

den Europas strömten sie in Rom und in anderen Städten zusammen, allerdings zunächst mehr, um an den vorhandenen Kunstwerken, als um von den lebenden Künstlern zu lernen. Durch die Begeisterung der Fremden indeß wurde stets, wofern es dessen bedurfte, auch diejenige der Italiener frisch und lebendig erhalten, nur daß der vom Auslande her, besonders von Frankreich aus, sich Bahn brechende Einfluß nicht ohne nachtheilige Wirkungen bleiben konnte; die italienischen Maler ließen leider im Bewußtsein der Anerkennung, die ihnen von allen Seiten zu Theil wurde, aus Besorgniß derselben verlustig zu gehen, sich allzu sehr leiten von den herrschenden Ideen, Neigungen und Wünschen, weshalb nicht ein einziger unter ihnen auftrat, welcher die Kraft in sich gefühlt hätte, die Richtung zu bestimmen, anstatt bloß sich bestimmen zu lassen, gegen den Strom zu schwimmen, um anderen einen neuen Weg vorzuzeichnen, anstatt von den Wogen fortgerissen zu werden auf bedenkliche Abwege. Kurz, es waren öfter nur Zufälligkeiten, als in dem Wesen der Kunst selbst gegebene Rücksichten, worauf es auch Meistern, die einen Namen hatten, bei ihren Bestrebungen ankam; oder vielmehr manche hatten eben nur darum einen Namen, weil sie so und nicht anders handelten, so und nicht anders sich verhielten. Höchst erfreulich ist jedenfalls die Betrachtung des dort so reich entwickelten Kunstlebens, dessen Ergebnisse zum wenigsten noch großen Theils die Freude der Kenner geblieben sind. Wirklich einging im Laufe dieser Jahrhunderte nur eine oder die andere der älteren Schulen, während dagegen einzelne der neueren eine wunderbare Fruchtbarkeit entfalteten. Hauptsitz der Malerei war seit Raphael's Zeit Rom, der wichtigste Ziel- und Ausgangspunkt aller Interessen der Kunst. Eben da nun aber erwies sich recht augenscheinlich, wie leicht die Bestrebungen der verschiedenen Künste zu einem gemeinsamen Dichten und Trachten verschmelzen, wie sie gewissermaßen nur als die einzelnen beharrlichen Aeußerungen eines Gesammtlebens der einen Kunst erscheinen. Papst Urban VIII. war ein großer Kunstfreund, aber nicht in gleich hohem Grade Kunstkenner; daraus erklärt sich das etwas entfesselte Thun und Treiben der bedeutenden Geister, die ihm zu Gebote standen. Das Schicksal der Malerei war zu jener Zeit in Rom ein ähnliches, wie das der Schwesterkünste; der Borromini der Maler war Pietro (Berettini) da Cortona, gebürtig aus dieser Stadt (1596—1669), ein Muster vom glänzendsten Namen, vom höchsten Ruhme auf dem Gebiete der Künste, insbesondere der Architektur und der Malerei, jedoch kaum ganz nach Verdienst, wie erst spätere Zeiten, als die Unbefangenheit wiedergekehrt war, recht einsehen konnten. Einige der großartigsten, herrlichsten Fresken von blendender, bestechender Wirkung, wie sie nur Rom haben mag, rühren von ihm her, namentlich zu S. Bibiena und im Palazzo Barberini, zu deren Ausführung er nach seinen prächtigen Gemälden: „die Alexanderschlacht“ und der „Raub der Sabinerinnen“ vom Papste berufen ward; diese mit leichtem Pinsel entworfenen und vollendeten Schöpfungen, die noch jetzt wohl nicht geringere Bewunderung erregen, als die eines Michel Angelo, waren die Ursache seines Rufes. Folgen wir rücksichtlich dieser und anderer Werke von seiner Hand, um nicht für parteiisch und ungerecht angesehen zu werden, da wir freilich dem Sinnenkitzel an sich nicht hold sind, den Urtheilen des Italieners Ticozzi, so besaß Pietro da Cortona in der That eine tiefe Kenntniß von der Kraft des Helldunkels und eine ausgezeichnete Umsicht bei der Vertheilung großer Gruppen, so ist ferner sein Colorit ungemein blühend, doch etwas schwach in der Carnation, da hingegen der Sinn für Formenschönheit ihm abging, überdies noch von ihm nicht nur der Ausdruck vernachlässigt, sondern auch die Gewandung im Widerstreite mit dem Geschmacke und der Natur behandelt wurde. Aus diesen Gründen bezeichneten in Italien nicht minder als in Deutschland Kenner ihn als einen Geschmacksverderber, während Viele seine Gemälde nur anstaunen konnten, eine Ehre,

die denselben Niemand entziehen wird. Berettini's Ruhm, nicht weniger strahlend als derjenige der beiden anderen Römischen Größen, ging weit über die Schranken des Gewohnten hinaus; seine Schule, sein Anhang war unübersehbar groß, die Verehrung, die er zu seiner Zeit genoß, unbegrenzt und schwärmerisch, bis seine Bedeutung auf ihren wahren Werth zurückgeführt wurde. Indeß gab es zu Rom noch andere tüchtige Meister, deren Namen auf die Dauer dem seinigen die Wage hielten. Ein Pietro überlebender Zeitgenosse war Giovanni Battista Salvi aus Sassoferrato (1605—1685), dessen von jenem nicht abhängiges Streben mehr zu dem liebenswürdigen Florentiner Carlo Dolce sich hinneigte und dessen Madonnen denen Dolce's allerdings, wenn auch nicht an Schönheit, so doch an Anmuth und Lieblichkeit nachstehen. Eben so behaupteten als selbstständige Meister ihr wohl verdientes Ansehen der Freskenmaler Giacinto Brandi aus Poli (1623—1691) und der Oelmaler Carlo Maratti aus Camerino (1625—1713), von welchen der letztere mit seinen Madonnen, heil. Familien und Heiligen glücklicher Weise wieder so entschieden Schule machte, daß Raphael Mengs, natürlich eben so wenig wie Winckelmann ein Verherrlicher Berettini's, ihm allein die Aufrechthaltung der Malerkunst zuschrieb. Seine Begeisterung für Raphael Sanzio und seine eigenthümliche Behandlung des Lichtes gingen mit seiner Geltung über auf seinen berühmten Schüler Giuseppe Chiari aus Rom (1654—1727), dessen Thätigkeit von Körperschaften wie von Privatpersonen, vom Auslande wie von Rom, fortwährend dermaßen in Anspruch genommen war, daß seine Werke sich bis zu einer nicht geringen Zahl vermehrten, während neben ihm noch Pasquale Rossi (Pasqualino) aus Vicenza (1641 bis um 1718) und Antonio Gabbiani aus Florenz (1652—1726) jeder dem eigenthümlichen Charakter treu blieben. Diesen verschiedenen Historienmalern gesellt am passendsten sich bei ein berühmter Deutscher, Philipp Roos, der Sohn Joh. Heinrich's, aus Frankfurt am Main, bekannt unter dem Namen Rosa di Tivoli (1655 bis 1705), der, seinem Gönner dem Landgrafen von Hessen-Kassel mit Undank lohnend, zu Tivoli mit der größten Fertigkeit, wenn die leidenschaftliche Jagdlust ihm Zeit übrig ließ, jene zahlreichen meist großartigen Landschaften und Viehstücke zu Stande brachte, denen auf den ersten Blick das Gepräge der italienischen Einflüsse anzusehen ist. Eben so ließ sich frühzeitig auf immer in Rom nieder Benedetto Luti aus Florenz (1666—1724), ein Schüler Gabbiani's, welcher in Oelfarben, a fresco und mit dem Pastell für Rom, Piacenza, Pisa, Florenz, für — die ganze Welt erstaunlich viel geschaffen hat, was, wie zufolge einer letzten schwachen Kraftäußerung der heimischen Richtung, noch so wenig den Charakter der Florentinischen Schule verrieth, daß einst Jemand beim Anblicke seines Bildnisses nicht mit Unrecht ausrief: „Siehe da! der letzte Maler der Florentinischen Schule.“ Ein sehr bedeutender, einflußreicher Mann zu Rom war im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts noch Pompeo Battoni aus Lucca (1708—1787), der Zeitgenosse Winckelmann's und Mengs', offenbar des letzteren Nebenbuhler oder Gegner, der, wie dieser bei seiner gründlichen Gelehrsamkeit mit der Verehrung Raphael's das Studium der Antike verband, so von Raphael zu der Natur und von der Natur zu Raphael mit gleicher Liebe gegen beide zurückkehrte, und der, wie Ticozzi meint, mehr Maler als Philosoph war, während Mengs mehr Philosoph als Maler gewesen sein soll. Unter seinen Werken wird die heil. Familie in der Brera zu Mailand ausgezeichnet. — Eine Menge von Talenten, welche ungemein viel arbeiteten und eine bedeutende Geltung erlangten, entwickelte sich in Neapel, wo ein längerer Aufenthalt des Spaniers Ribera (1588—1659), dessen Werke in Italien kaum weniger zahlreich vorkommen, als im Vaterlande, nicht ohne wesentlich bedingende Einwirkung auf den Geist der dortigen Schule blieb. Die berühmten Maler

derselben, als Andrea Vaccaro aus Neapel (1598—1670), Salvator Rosa aus Renella (1615 bis 1673), Mattia Preti aus Taverna (1613—1699), Luca Giordano, gen. Fa presto, aus Neapel (1632—1705), Francesco Solimena, gen. l'Abbate Ciccio, aus Nocera (1657—1747), Bastiano Conca aus Gaeta (1676—1764) u. a., haben zum Theil den Vorwurf der Ausartung auf sich gezogen, zumal seitdem die gleichsam angeborne, ganz beispiellose geniale Handfertigkeit Giordano's, eines bewunderten Lieblings der Fürsten, welcher während seiner glanzvollen Anwesenheit in Spanien auch dort nachtheilig durch sein Vorbild wirkte, eine unvergleichliche Schnelligkeit und Flüchtigkeit, die nie in Verbindung mit Vorzüglichkeit der Leistungen sein kann, als Haupteigenschaft eines tüchtigen oder großen Künstlers erscheinen ließ, — eine äußerst verderbliche Einbildung Unkundiger, welche der in Rom sehr geschätzte und angesehene Conca mit all seinem Studium und Fleiße nicht wieder austilgen oder in Vergessenheit bringen konnte, nachdem Europa einmal mit Giordano's geistreichen Machwerken überschwemmt und die Manier desselben zur Geltung einer empfehlenswerthen Methode erhoben war. — In Genua war von recht ersprießlichen Folgen der Aufenthalt van Dyck's, welcher gekommen zu sein schien mehr um zu lehren, als um zu lernen. Vor allen machte ihm seinen Pinsel zugänglich Giovanni Benedetto Castiglione (1616—1670), welcher im Genre eines Jacopo da Ponte mit lebendigem Gefühle für die landschaftliche Seite Gemälde von ganz ausgezeichnetem Werthe, womit Galerien in und außer Italien sich bereicherten, geschaffen hat, so daß seinem Sohne Francesco († 1716) kaum eine andere Wahl blieb, als in seine Fußtapfen zu treten. Auch der Name Biscaino, den zwei berühmte Maler, der Vater Giovanni Andrea (1600—1657) und der Sohn Bartolommeo (1632—1657), im Dienste der Religion und der Kirche zu Ehren brachten, wurde noch mit großer Achtung genannt in den einzelnen Schulen. Jedoch das Schicksal schien der Kunst in Genua nicht hold zu sein. Diese beiden Meister raffte die Pest hinweg und andere hatten daheim keine bleibende Stätte. Schon G. B. Langetti (1634 bis 1670), ein Schüler des gepriesenen Pietro da Cortona, würdigte die Erzeugung des Schönen zu einem Gewerbe herab, welchem er zu Venedig oblag. — In Bologna erhielt sich nach den drei großen Meistern, welche der Stadt Glanz bereiteten, die Begeisterung für die Kunst in einer Frische, die fast immer eine gewisse höchst merkwürdige Jugendlichkeit verrieth; bei dem regen Streben aber, welches damit zusammenhing, änderte auch das Thun und Treiben der Künstler neben einander und gegen einander sich so wenig, wie der Eklekticismus, der bei Manchen in wahre Zerfahrenheit überging, der sie vermochte, von einer Schule zur anderen, von einem Meister zum anderen sich zu wenden, ohne daß sie Ruhe und Befriedigung fanden; die Schule behielt stets einige Aehnlichkeit mit einer Universität oder einem Gymnasium, wo die Jugend noch zwischen mancherlei Principien und Systemen schwankt, ohne daß dadurch das reine und warme Streben gehemmt wird. Daher kommt es denn auch, daß die Werke der späteren Bolognesischen Maler sich lange auf gleicher Höhe behaupteten mit denen der Stifter, daß sie mehr oder weniger immer einen unaussprechlichen Reiz und Zauber, der empfänglichen Gemüthern eine tiefe Wirkung nie versagt, an sich tragen, daß sie den allerbesten Erzeugnissen der Kunst aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an die Seite zu stellen sind. Die Namen Guido Canlassi (1601—1681), Pietro Ricchi, Simone Cantarini, gen. da Pesaro, P. F. Mola (1612—1668), Carlo Cignano (1628—1719), Benedetto Gennari (1633—1715), M. A. Franceschini (1648—1729), G. M. Crespi, gen. lo Spagnuolo di Bologna (1665—1747), u. a. rufen im Gemüthe des Kenners die angenehmsten Regungen hervor. Welche Aussichten wurden von den höchsten Personen der Erde

dem braven Cignano aus aufrichtiger Liebe eröffnet! Er aber kannte nur einen Stolz, nur eine Freude, nämlich: einer der ersten Künstler seines Jahrhunderts zu sein. — Indessen begnügten freilich auch die lombardischen Meister in Mailand sich nicht mehr mit den heimischen Ueberlieferungen; den Venetianern nicht eben Freund studirten sie am liebsten noch bei den Bolognesen oder in Rom, wo sie besonders gern den Brabantern sich näherten; und hielten sie sich für hinreichend ausgebildet, so weilten sie auch nicht immer im Vaterlande, sondern folgten bereitwillig einem Rufe nach Turin, oder in andere Städte nach ihren Neigungen. Somit erlitt natürlich die herkömmliche Richtung bald diese, bald jene Umwandlung; seltsam war die Vorliebe mancher für die Darstellung von Gebäudetrümmern, besonders in der späteren Zeit. Das überaus unstete Leben, das sie fast alle ohne Ausnahme führten, war einem Aufschwunge nicht günstig, weshalb wir nur einige wenige anführen, als nach dem angesehenen Lanfranco aus Parma (1581—1647) Francesco Cairo aus Varese († 1674), P. F. Cittadini, gen. Milanese (1615—1682), Giovanni Ghisolfi aus Mailand (1623—1683), A. Triva aus Reggio (1626—1699), O. Viviani aus Brescia, A. Magnasco (1681—1747), D. Roberti und Crivelli. — Dagegen blieben die fort und fort ungemein fleißigen Venetianer in rühmlicher Fruchtbarkeit ihrer Schule treu, selbst wenn sie Rom in ihrer Jugend besuchten: es wurde stets eine große Menge von Werken hervorgebracht, aber keine Vervollkommnung mehr erzielt, da sogar eine Abnahme der alten Kraft und Frische im Colorit nicht einmal abgewendet ward. Aus der bedeutenden Anzahl der Meister heben wir folgende hervor: Alessandro Varotari, gen. Padovanino (1590—1650), Giulio Carpione (1611—1674), Andrea Celesti (1639—1706), Francesco Trevisani aus Capo d'Istria (1656—1746), die Ricci, Pietro Negri, Francesco Migliori (1684—1734), Giuseppe Nogari (1700—1763), Bartolo Nazari, G. G. Diamantini und G. B. Pittoni. Nur wenige unter denselben bauten das Genre an, keiner mit besserem Erfolge als Nogari. Manche suchten ihr Heil in der Bildnißmalerei und erwarben sich dadurch großen Ruhm, vor allen Rosalba Carriera (1675—1757) mit Stiften und Graf Pietro Rotari (1707—1762) in Oelfarben. Waren diese beiden viel auf Reisen, wie es ihr Beruf mit sich brachte, so kam aus Venedig auch ein sehr berühmter Städtemaler. Nachdem nämlich Antonio Canale, gen. Canaletto (1691—1768), durch seine Ansichten von Kanälen und Plätzen seiner Vaterstadt und seinem Namen Ehre, ja, selbst großes Aufsehen gemacht hatte, wendete sich sein Vetter und Schüler Bernardo Belotto, gen. Canaletto († 1780), gänzlich dieser Seite der Malerei zu, unternahm zu diesem Zwecke Reisen durch Italien, lebte sodann zwei Jahre in England und kam hierauf als „Graf Belotti" nach Deutschland, wo er 1746 als Akademiker und Hofmaler in Dresden eine Anstellung erhielt; nach einer höchst dankenswerthen Thätigkeit, die seitdem besonders Dresden und der Umgegend desselben gewidmet war, ist er zu Warschau gestorben, wo er längere Zeit auf ähnliche Weise sich beschäftigt hatte.

Derartige Leistungen erhalten selbst bei der Naturwahrheit und Sauberkeit eines Canaletto freilich erst einen höheren Werth für die Wissenschaft, wenn ihnen eine Kunst der Vervielfältigung sich beigesellt, welche zugleich die der treuen Nachbildung voraussetzt. In dieser Beziehung aber waren nun schon so bedeutende Fortschritte gemacht, daß die Werke derselben an sich mit dem Anspruche auftreten konnten, für schön zu gelten. Begnügen wir uns indeß lediglich mit den Epochen der Entwickelung und Ausbildung, so ist vor Allem zu bemerken, daß in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der Holzschnitt gänzlich zurückgedrängt oder beinahe verdrängt wurde von dem Kupferstiche, dem

sich fast immer auch noch Maler widmeten. Viel geschah dafür in Deutschland, fast noch mehr in Italien, bis endlich der Holländer Heinrich Goltzius (1558—1617) in plastischer Hinsicht durch geschmeidigere Aufnahme des Helldunkels, worin sich alsdann holländische Maler, Rembrandt voran, am meisten hervorthaten, jene Vollendung vorbereitete, die nach Rubens, welcher fast immer Stecher zur Hand hatte, der neuen Kunst erst durch die Franzosen gegeben wurde, mochte man nun noch die Nadel oder auch schon das Aetzen dabei in Anwendung bringen. Claude Melan und Antoine Masson können im siebzehnten Jahrhundert bezeichnet werden als diejenigen, bei welchen die Vertheilung von Licht und Schatten, so wie wohl auch bereits die stoffliche Unterscheidung, einen ziemlich befriedigenden Eindruck machte. In schöner Darstellung tritt letztere uns entgegen zuerst bei Pierre Drevet (1679—1739), der, so wie mehr oder weniger schon der Niederländer Gerhard Edelink (1649—1707), gleichsam am Ziele eines langwierigen Ringens nach der höchsten Meisterschaft stand, worauf es sich nur darum handelte, alle scheinbaren Geheimnisse und schwierigen Handgriffe treu auf geschickte Nachfolger zu vererben; Paris war der Ort, wohin nicht nur die Niederländer, sondern auch die Deutschen in die Schule gingen. Die Franzosen zeigten sich sogar kühn genug, um Versuche zu machen, das Farbenspiel der Gegenstände mit allen Schattirungen auf der Platte wiederzugeben, ein Streben, welches bei Jacques Beauvarlet (1731—1797) und bei Jacques Balechou (1715—1764) sogar zu einer Manier ausartete, die man wieder aufgeben mußte. So konnten sich nun die Italiener, die Franzosen, die Deutschen, die Niederländer und Engländer rühmen, unter ihren großen Künstlern auch Kupferstecher von unbestreitbarer geistiger Ebenbürtigkeit zu besitzen, als in Deutschland Aloys Sennefelder aus Prag (1771—1834) am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu München an der Erfindung des Steindruckes arbeitete und 1820 Karl Heath den Stahlstich hinzufügte, Letzteres in England, wo Thomas Bewick (1753—1828) bereits den Holzschnitt wieder in Gang gebracht und sehr vervollkommnet hatte.

C. Flüchtiger Blick auf die Kunstbestrebungen unseres Jahrhunderts, so weit die Geschichte zu einem Urtheile berechtigt ist.

Wie fürchterlich auch die von der Frau von Stael gepriesenen schönen Tage der Revolution sein mochten, rang sich doch daraus nach den entsetzlichsten Wehen unter der Leitung der Vorsehung, die noch jederzeit aus dem Bösen Gutes zu entwickeln wußte, eine in vielen Beziehungen bessere Zeit hervor, eine Periode, in welcher die Humanität, welche stets nicht nur wahre, sondern auch falsche Freunde im Munde führten, wenigstens nicht mehr methodisch und systematisch ohne die Furcht einer Ahndung verhöhnt werden durfte. Die lebendige Bewegung der Geister, welche lange vor der schrecklichen Revolution ihren Anfang nahm und kaum schon an ihr Ende gelangt ist, jene Bewegung, welche umgestaltend, wenn auch nicht umwälzend wirkte, wie auf allen Gebieten des Lebens und der Gesellschaft, so auch in sämmtlichen Kreisen der Künste und Wissenschaften, nahm, mochte sie sich nun innerhalb des Stromes vernünftigen Denkens und Fühlens halten oder mochte sie die Ufer seines Bettes mit rasender Gewalt überfluthen, zu ihrem Banner dasjenige der Humanität, welches christliche Weise und Hohepriester, wie Herder und Dalberg, nicht weniger, als andere Meister des menschlichen Wissens und Könnens, freudig vorantrugen, und welches um das hehre Wort: „Humanität“ in Flammenschrift Freiheit, Recht, Wahrheit, Tugend

und Religion strahlen ließ. Was dieser erst von Herder in klares Licht gesetzten und in solchem verherrlichten Idee widersprach, das war schon gerichtet oder es richtete sich selbst früher oder später im Urtheile der Welt; alles Humane aber fand wohl stets noch seine Verehrer und Bewunderer oder seine Vertreter, sei es daß es dem hellenischen und römischen, oder dem indischen und chinesischen Alterthume, sei es daß es der christlichen Vorzeit des Mittelalters, oder einer nachfolgenden Periode, oder welchem Seculum und welcher Nation immer entlehnt war. Indeß trat doch zunächst die vom Geiste der allgemeinen Menschenliebe im Paulinischen Sinne getragene Religion der Offenbarung, in welchem Gewande sie sich auch darstellte, wieder in ihr volles Recht der Menschenbeglückung und Menschenbeseligung, und zwar so entschieden, daß ein moderner Alexander, welcher unter den Formen der äußeren Erscheinung das innerste Wesen, den christlichen Geist richtig erkannte, alle den göttlichen Menschensohn als den menschlichen Gottessohn verehrenden und anbetenden Völker nicht nur mit dem inneren Bande des gemeinsamen und gesinnungsvollen Glaubens, sondern auch mit dem äußeren Bande eines vertragsmäßig einträchtigen Gesammtlebens der Staaten umfaßt zu sehen wünschte, ein Bestreben, welches nur noch schärfere Zuspitzung der rein katholischen und der rein protestantischen Unterscheidungsbegriffe auf allen Seiten zur Folge hatte, aber doch die herrschende Begeisterung für die Humanität im Allgemeinen mehr förderte, als störte oder hemmte. Diese ist unseres Erachtens fortwährend das erste, wo nicht das allein giltige Moment und Princip in allem geistigen Streben geblieben, so daß, was damit im Widerstreite war, nirgends auf die Dauer sich noch halten konnte; alles Sinnlose und Widersinnige, alles Hohle und Leere, alles Unwahre und Trügerische, alles eitele Blendwerk und Zauberspiel, wenn es auch wohl hier und da obenauf zu schwimmen suchte, mußte doch immer bald wieder untertauchen oder untersinken, um nie wieder sich emporzuheben. Die dringenden Mahnungen so vieler edlen Geister des vorigen Jahrhunderts, vor allen eines Winckelmann und eines Mengs, eines Lessing und eines Voß, die allerwärts Anklang fanden, trieben nun zunächst dazu an, im Gegensatze zum Schwülstigen, zum Gezierten, zum Manierirten und Affectirten, das schon unerträglich wurde, die Muster und Vorbilder des Schönen bei den Alten, und zwar eher bei den Griechen als bei den Römern zu suchen, worauf vorzugsweise die Schule der Philologen unter Heyne in Göttingen, die mit England im nächsten Wechselverkehre stand, ihr Absehen richtete. Den östlichen Theil des alten Römerreiches, die Gebietstheile desselben, welche einst die edle, für das Schöne wahrhaft begeisterte, so wie für seine Darstellungen am meisten befähigte Nation der Hellenen inne hatte, konnte man bald nicht mehr als eine terra incognita betrachten; vor allen englische Reisende von seltenem Abenteuermuthe durchforschten mit Kühnheit und Umsicht, so wie mit Gelehrsamkeit und Einsicht im Interesse der Alterthumskunde, somit auch in dem der bildenden Künste, fleißig die türkischen Länder, und die französische Eroberung öffnete die Pforten zum Innern Aegyptens dem strebsamen Geiste der Europäer, worauf nun alle Mittel der Wissenschaft in Anspruch genommen wurden, um die dort noch vorhandenen Denkmäler der antiken Kunst in richtigen Verhältnissen, wo möglich mit treuen Zeichnungen und Abbildungen, der gebildeten Welt vor Augen zu legen; solche Anschauungen mußten von ungemein befruchtender Kraft sein in einer Zeit, in der man mit Begierde Alles ergriff, wodurch man eine Aufklärung über das Alterthum erhalten könnte. Inzwischen trieben die Leiden Deutschlands in der Zeit seiner tiefsten Erniedrigung den Geist unserer edlen Jugend zurück in eine schönere Vergangenheit; junge Gelehrte, welche kaum die Universität verlassen hatten, fingen an zu schwärmen für die deutsche Literatur des Mittelalters; Tieck, Görres, Docen, Büsching und von der Hagen

wirkten mit glühendem Eifer nach besten Kräften zu Heidelberg, zu München und in preußischen Städten während der Kriege für dies edle Interesse und arbeiteten dem großen Brüderpaare Grimm für dessen tiefere Begründung solcher Bestrebungen vor; nach und nach wurde die Blüthe unseres Volkes mächtig ergriffen von der Begeisterung für unsere Ahnen, deren Werke, welche man noch vor Augen sah, nun erst in ihrer wahren Größe erkannt und bewundert wurden. So folgte dem Untergange eines übermächtigen politischen Baues, den die fremde Gewalt aufgeführt hatte, die Wiedererweckung des altdeutschen Wesens auch auf dem Gebiete der Kunst, besonders der Baukunst; sowohl die romanischen als auch die echt gothischen Formen der deutschen Architektur wurden aus dem Reiche der Vergessenheit wieder ans Licht gezogen und in die Gegenwart eingeführt zu inniger Freude Aller, welche für die Jugendzeit unseres Volkes sich entflammten. Aehnliche Vorgänge und Erscheinungen wurden beobachtet in England. Und neben allen diesen Vorbildern aus vergangenen Zeiten nahm die Natur selbst, die uralte Lehrerin der Schönes und Edles schaffenden Menschen, vor allen der Hellenen, wieder ihre unverjährbaren Rechte mit ganz entschiedenem Erfolge in Anspruch, so daß, was, wie die Mißgebilde des Rococostyles in ihrer afterwitzigen Bedeutungslosigkeit und kindischen Anmaßlichkeit, gegenüber ihr und der gesunden Vernunft nicht zu bestehen vermochte, nun nimmer als etwas Anderes denn als ein thörichter Unfug betrachtet werden konnte, da hingegen, was auch in jenem Style Anerkennenswerthes lag, zum mindesten auf eine stillschweigende Duldung rechnen mochte. Alle dem nach beweisen die Kunstbestrebungen unserer Zeit, welchen ein höchst idealer oder idealisirender Schwung eines reinen Enthusiasmus nicht abgesprochen werden soll, einen Eklekticismus und Synkreticismus von etwas spröder Art unter einer fortwährend wohlthätigen Wechselwirkung mit den in manchen Ländern, vor allen in Deutschland, ihrem Gipfelpunkte zustrebenden oder ihn erreichenden und behauptenden, wo nicht gar in vermessenem Adlerfluge ihn übersteigenden Künsten der Literatur und der Musik, unter welchen die ersteren bei uns mindestens zum zweiten Male durch Goethe, Schiller und nicht wenige verwandte oder nichtverwandte Geister, die letzteren zum ersten Male durch Mozart, Haydn u. A. ihre klassische Ausbildung empfingen, welche rücksichtlich der Musik bereits durch van Beethoven bis an die äußerste Grenze des Möglichen entwickelt, rücksichtlich der Dichtkunst durch den Grafen Platen erst bis zur letzten formellen Vollendung geführt wurde; alles Ueberschreiten der Schranken in irgend einer Richtung des Geisteslebens ist mit Gefahr für das Ganze verbunden. In den Ländern aber, wo weder von unten noch von oben die wahre Freiheit gehemmt wurde, herrschte bis auf die letzten Tage herab ein freudiges Streben, ein unermüdliches Ringen, aus Altem Neues zu gebären und in alten unveräußerlichen Formen immer Schöneres zu erzeugen, sei es nun, daß das Gestaltungsvermögen der gebildeten Welt zur Hervorbringung ganz neuer Weisen sich schon erschöpft habe oder solche noch einer späteren Zukunft vorbehalten bleibe; uns will es bedünken, daß Alles, was jetzt an Kunstformen aus der Vorzeit gangbar ist, eine ähnliche Bedeutung habe, wie das überlieferte Formelwesen der Poetik, der Mathematik oder sonst einer Wissenschaft, ohne welches sicherlich die Leistung und Forschung nimmer die großen Ziele der Gegenwart erreicht haben würde, während es doch an sich vom ABC und Einmaleins an bis zu den Gesetzen der Metrik und zu den Logarithmentafeln hinauf schon Knaben und Jünglingen selten einen erhebenden oder erquickenden Reiz mit sich bringt. Uebrigens haben nun freilich in äußerlicher Beziehung die Verhältnisse sich so umgestaltet, daß, wenn auch treue Jünger und Verehrer der Kunst am liebsten die südlichen Länder Europa's besuchen, doch diese im Kreise der lebendigen, schöpferischen Begeisterung nicht mehr im Vordergrunde oder gar noch auf der ersten Linie stehen;

unseres Erachtens gebührt aus Rücksicht auf die Vielseitigkeit und Vollkommenheit des Wirkens nun der erste Platz den von mehr als einem kunstsinnigen Fürstenhause in ihrer reinen, ursprünglichen Begeisterung geförderten, unterstützten und geleiteten echten Germanen, insbesondere den Deutschen, mit welchen nur die Franzosen noch um den Vorrang streiten können als gefährliche, doch hoffentlich nicht allzu sehr zu fürchtende Nebenbuhler, an die sich in der zweiten Reihe erst die Italiener und die Engländer, sodann in der dritten die Spanier mit den Portugiesen und die Russen mit anderen Slaven anschließen mögen, eine durch die Kunstgeschichte unserer Zeit gegebene Ordnung, deren Anerkennung doch wohl nur aufmunternd wirkt.

In der Architektur wurde, so weit unsere Kenntniß reicht, nirgends so planmäßig bei der Einführung neuer Stylarten, oder vielmehr bei der Wiedererweckung älterer bewährter Bauweisen, zu Werke gegangen wie in Deutschland, wo den Königen Ludwig I. und Friedrich Wilhelm III., als den größten Gönnern und Pflegern einer edleren Kunst, als den verdienstvollsten und ruhmreichsten Beschützern der Künstler, so wie ihren Nachfolgern, der Zoll der Dankbarkeit nicht vorzuenthalten ist. München und Berlin sind für die baukünstlerischen Bestrebungen der Gegenwart klassischer Boden; dort glänzt der Name Klenze, hier der Name Schinkel an der Spitze der Periode. Alle Welt kennt den bewundernswürdigen Eifer für schöne Bauunternehmungen und Bauformen, welcher in Baiern, wo aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts gar manches Andenken des Rococostyles möglichst in den Schatten zu stellen war, sich bis zu einer tief im Gemüthe des Volkes wurzelnden Begeisterung entwickelte, seitdem schon König Marimilian einem besseren Style Eingang verschafft hatte. Mit welch herrlichen Werken bereicherte sich von dessen Regierungszeit an das nun gänzlich umgewandelte München! Leo von Klenze aus dem Fürstenthume Hildesheim (geb. 1784), bereits 1808 beim Könige Hieronymus, sodann 1815 in der baierischen Residenzstadt Hofbaumeister, erhielt zuerst den Auftrag, die Glyptothek aufzuführen, welche er nach den Wünschen und Ideen des Kronprinzen Ludwig im ionischen Architekturstyle (1816—1830) erbaute, indem sie mit einem Porticus von acht und von vier Säulen versehen, außerdem noch der Bildner- und Malerkunst möglichst zugänglich gemacht wurde. Mit einer wunderbaren Vielseitigkeit und Beweglichkeit des Geistes vollendete derselbe Baumeister sodann, stets seine Vorliebe für die griechische Kunst nährend, eine Menge von Unternehmungen in verschiedenen Weisen, aber in durchaus edlem Geschmacke; mehr oder weniger rein stellt den Florentinischen Architekturcharakter vor Augen der Palast Leuchtenberg (seit 1817), den venetianischen der Bazar (bis 1822), zumal in seinen Arkaden, eben so den italienischen die Reitbahn (seit 1824), den Römischen die Pinakothek (1826—1836), gleichfalls den Florentinischen das Odeon (1826), das königl. Schloß (1826—1836) einerseits den des Palazzo Pitti, andererseits denjenigen Palladio's, die Allerheiligencapelle (1826—1837) den byzantinischen, die Walhalla bei Regensburg (seit 1830) so wie die Ruhmeshalle den dorischen, denselben neuerdings das Prachtthor der Propyläen. Welch eine Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit des Strebens und des Genusses offenbart sich in dieser keineswegs schon erschöpfenden Reihe! Indessen nahm noch obendrein (1834) Athen für sein Königsschloß und sein Nationalmuseum, sodann Petersburg für die Isaakskirche (seit 1839) und für den kaiserlichen Palast (bis 1851) die Thätigkeit dieses großen Architekten in Anspruch. Doch in Baiern selbst reichten dessen Kräfte noch nicht hin, der edlen Baulust, welche in der christlichen Geschichte kaum irgendwo ihres Gleichen hat, Befriedigung zu gewähren; neben ihm rief noch Friedrich Gärtner aus Koblenz (1792—1843), der Direc-

tor der Akademie der bildenden Künste, eine Menge von herrlichen Bauwerken ins Dasein, führte überhaupt gegen zwanzig Baupläne ans Ziel, bei denen er, wie namentlich in der Ludwigskirche (1829—1845), in der Bibliothek (1831—1842) und in der Universität (1835—1840), stets sich auf der Entwickelungsbahn des Rundbogenstyles bewegte, bis er sein letztes Unternehmen, den Wittelsbacher Palast, welchen Klumpp (1843—1849) erst zu Stande brachte, zum Denkmale der gothischen Renaissance machen wollte. In der Mariahilfkirche der Vorstadt Au, welche J. D. Ohlmüller aus Bamberg (1791—1839) in der Zeit von 1831 bis 1839 aufführte, besaß München damals schon den reizendsten Bau der Gothik, dessen Deutschland als eines Werkes unserer Tage sich rühmen kann. In der That ein schwieriges Beginnen war es, mit König Ludwig in die Schranken zu treten aus Liebe zur Kunst, aus Eifer für dieselbe; Berlin schien dazu bereit. Nach gründlichem Studium der griechischen Bauwerke aus der Zeit des Perikles, wie solches schon durch Stuart ermöglicht war, und nach längerem Aufenthalte in Rom, wo die unmittelbaren Anschauungen zu mannigfachen Vergleichungen Anlaß gaben, wendete K. F. Schinkel aus Ruppin (1781—1841) sich mit Vorliebe den ältesten Formen der griechischen Baukunst zu, indem er möglichst rein im dorischen Style das Potsdamer Thor und die Königswache, allerdings Gebäude kleineren Umfanges, aufführte. Wie lebendig in ihm aber auch die Hinneigung zu solch einer Bauweise sich regen mochte, mußte er sich wohl sagen, daß ein griechisches Theater nimmermehr in Berlin am Platze wäre, da allenfalls wohl Studenten Böckh's, aber auf keinen Fall Schauspieler von Beruf darin würden auftreten wollen. So errichtete denn Schinkel sein berühmtes Schauspielhaus im Schmucke ionischer Säulen, Pilaster und Zierrathen nach einem eigenthümlichen geistreichen Plane, freilich mit erklärter Verleugnung Palladio's und Bernini's. Dagegen erhielt wieder das Museum, eins der berühmtesten Bauwerke unserer Zeit (seit 1828), ein über 275 Fuß langes und 170 Fuß breites Viereck, eine ionische Säulenhalle auf einem entsprechenden Unterbau nebst einer von korinthischen Säulen umgebenen Rotunde, durchaus den Charakter eines wieder ins Leben eingeführten Hellenismus, an dem hier, wo nur fein oder gründlich Gebildete aus- und einzugehen pflegen, nicht so leicht Anstoß genommen werden möchte. Der Romanismus mit allen seinen Schößlingen und Ablegern fand in Schinkel, wenn nicht einen erklärten Feind, so doch keinen Vertreter; noch heute erregt einigermaßen Verwunderung, daß er bei seiner entschiedenen Vorliebe für die griechische Baukunst einen Vertrag mit der Gothik abschloß, als er bei der Erbauung der Werder'schen Kirche den Spitzbogen wieder in Aufnahme zu bringen suchte, ohne daß er dem gestaltenden Principe der mittelalterlichen Architektur seine Neigung zur Horizontale aufopfern mochte; es konnte auf diese Weise nur ein Zwitterwerk entstehen, das in seiner Halbheit kaum als ein schöner Organismus sich darstellen dürfte. Es wurde augenscheinlich dem Hellenisten etwas schwer, dem Germanismus völlig gerecht zu werden, wiewohl er ihm noch wiederholt, vorzüglich in zwei Schlössern, sich anzubequemen suchte. Wie dem auch sei, die Verhältnisse waren Schinkel, den Manche für den größten Baumeister unserer Zeit erklären, so günstig, daß es ihm weder an Bewunderung noch an Anhang gebrach; einem tüchtigen höheren Streben bleibt in Preußen die Anerkennung nicht vorenthalten. Auch seine Ideen in Betreff der gothischen Renaissance wurden mit größerer Entschiedenheit und strengerer Folgerichtigkeit durchgeführt von einzelnen seiner Schüler, unter denen Ernst Zwirner aus Jakobswalde (geb. 1801) als Dombaumeister in Köln dazu die beste Gelegenheit fand und Theodor Ottmer aus Braunschweig (1800—1843) in seinem Vaterlande seine ausgezeichnete Tüchtigkeit bewährt hat. Wie der Wittelsbacher Palast, so steht auch das von Ottmer erbaute Lustschloß New-

richmond im Bereiche der Gothik auf Seiten des angelsächsischen Charakters, gilt aber für eins der reizendsten Denkmäler des Baumeisters, welcher sein gründliches klassisches Studium (seit 1831) in dem prächtigen Residenzschlosse und die Vielseitigkeit seiner Bildung in manchem anderen Gebäude Braunschweigs darlegen konnte. Das reichste Feld eröffnete sich der baukünstlerischen Thätigkeit 1842 zu Hamburg, wo man besser als anderwärts sich das Unglück zu Nutzen machte; zur schönsten Zierde wird dieser Stadt nach ihrer erfreulichen Verjüngung einst noch die im Bau begriffene Nicolaikirche gereichen, welche nach dem Entwurfe und unter der Leitung Gilbert Scott's im Style des vierzehnten Jahrhunderts bei einer Länge von 300 Fuß bis zu einer Höhe von 440 Fuß sich erheben soll. Im Gegensatze zum Spitzbogenbau hat der ungeachtet seiner etwas düsteren Gediegenheit dennoch einer anziehenden Vielgestaltung fähige Styl des Rundbogens seine eifrigsten Pfleger auch jetzt, wo er einst in schönster Entwickelung heimisch war, nämlich am Rheine, wo zu Karlsruhe Heinrich Hübsch, zu Koblenz Ernst von Lassaulx bisher als seine thätigsten Koryphäen galten. Dresdens allbekannte Prachtgebäude der neueren Zeit, das Theater und das Museum, Werke Semper's, schließen sich dem italienischen Style an. — In Großbritannien sah, wie in Deutschland, die Baukunst, um der Geschmacklosigkeit des achtzehnten Jahrhunderts ledig zu werden, sich nach verschiedenen Mustern um. Einerseits gab sich die wieder erwachte Begeisterung für das klassische, zumal für das hellenische Alterthum, freilich mit steter Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse, einen Ausdruck wenigstens annäherungsweise, worin R. Smirke sowohl beim General-Postamte als beim Union Clubhouse Charing Croß (1825) zu London mit einem guten Beispiele voranging; andererseits wurden viele Kirchen und Capellen wieder im Style des Spitzbogens aufgeführt, so schon 1824 eine zu Sidmouth Street, die des St. Katharinenhospitales im Regent Park, jene von Tite, diese von Poynter, und seitdem ziemlich viele. Im Segen des Friedens steigerte sich bald die Baulust bis zu jener schwindelnden Höhe, wo der Staat, dessen Macht den Erdball umspannt, sich von keinem Weltreiche mehr wollte beschämen lassen. Schweigen wir von J. Wyatt's Tunnel und von den Docks, Wunderwerken, wie man bis dahin dergleichen kaum je sah, die indeß mehr unter dem Gesichtspunkte der Großartigkeit und Kühnheit, als unter demjenigen der Schönheit, Bewunderung und Staunen erregen mußten, so erwarb sich der Erbauer des Tunnels durch Wiedererweckung der altenglischen Bauweise auf Landsitzen ein rühmliches Verdienst, und zwar schon während des Krieges mit Frankreich am Ende des vorigen Jahrhunderts, worauf Sir Jeffrey Wyattville in dem prachtvollen Windsor-Castle seit 1824 ein Meisterstück altenglischer Gothik ausführte, während B. Wyatt seit 1825 das herrliche Yorkhouse im unteren Stockwerke der Rustica, im oberen dem korinthischen Architektursysteme näherte. In dieser doppelten Richtung, theils in einem antikisirenden Style, theils in der altenglischen Bauweise, entwickelte sich nun inzwischen die dem öffentlichen Leben am nächsten stehende Kunst zu jener vollendeten Meisterschaft, die dem Engländer gern zugestanden wird. Die Anerkennung, welche in London dem Franzosen Marc Isambert Brunel, welchen man eher noch als J. Wyatt für den Schöpfer des Tunnels erklären sollte, sich an den Tag legte, war freilich nur eine scheinbar einem Fremden zu Theil gewordene, in sofern derselbe als Emigrant in Nordamerika eine gänzlich englische Bildung sich aneignete und seit 1799 in London selbst heimisch war; aber auch die imposante Waterloobrücke von einer Länge zu 1008 Fuß, ein großartiges Bauwerk, wo das Eisen, wie auch anderwärts nicht mehr selten, als Material erscheint, wird einem Franzosen verdankt. Gewiß, daß es in Frankreich, wo bereits Napoleon I. die antike Baukunst in

Anwendung bringen ließ, nicht an mannigfacher Uebung fehlte, da Paris allein indessen Tausende von neuen Bauwerken erhalten hat, unter denen einzelne zu den vorzüglichsten Denkmälern der Architektur zu zählen sind. Den ersten Platz in der Reihe derselben nimmt ohne Zweifel die Magdalenenkirche („la Madeleine") ein, welche, erst unter Louis Philipp vollendet, aber schon 1806 begonnen, in der Form eines alten Tempels von der korinthischen Ordnung mit einem sehr eindrucksvollen Giebelfelde nach der Bauweise des Kaisers Augustus ausgeführt ist, und zwar so, daß das Gebäude im Ganzen wie im Einzelnen wegen der vortrefflichen Anlage und der genauen, sorgfältigen Ausarbeitung aller Zierrathen als ein Muster aufgestellt zu werden pflegt. Eben so wurde der 1806 nach Chalgrin's Plane angefangene prachtvolle Triumphbogen an der Barrière de l'Etoile erst durch Blouet 1839 oder etwas später zu Stande gebracht, gleichfalls im altrömischen Style des Vitruvius, dem in Frankreich vorzugsweise Beifall geschenkt wurde. Doch näherte sich eben damals die herrliche Ecole des beaux arts in geschmackvoller, aber nicht kalt sklavischer Nachahmung dem griechischen Architekturstyle. Ganz eigenthümlicher Art ist die von Hittorf und Lepère mit Verwendung antiker Formen erbaute Kirche St. Vincent de Paul, an welche noch Notre Dame de Lorette als in demselben Jahrzehende ans Ziel geführt auf erfreuliche Weise sich anschließt. Die Pläne unserer Tage, unter denen die Kirche St. Clotilde als ein edles Zeichen der Zeit hervortritt, sind großartig und bedeutungsvoll, wahrhaft kaiserlich.

Wenden wir uns nun zur Bildhauerkunst, so betreten wir das jetzt schon reich besetzte Feld der Denk- und Ehrenmäler berühmter Personen, über welchem der Himmel, dem all diese Werke zu danken sind, glänzt von unzähligen Sternen verschiedener Größe; unsere Aufmerksamkeit können unter denselben nur diejenigen auf sich ziehen, welche am hellsten strahlen. Italien wird wohl mit Grund der Vorzug nicht streitig gemacht, auch für unser Jahrhundert dort vorangegangen zu sein auf diesem Gebiete mit entscheidendem Erfolge, gesetzt auch es hätte schon früher wohl ein Anderer mit Italienern zugleich einen Schritt zum Besseren gewagt. Unter den Plastikern, welche durch Nacheiferung in gleiche Höhe mit den großen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts und des Alterthums sich aufschwangen, indem sie entschlossen genug waren, mit der herrschenden Unnatur der Manierirtheit zu brechen, erwarb sich den höchsten Ruhm Antonio Canova aus Possagno in der Trevigianischen Mark (1757—1822). Nach einer trübseligen Kindheit wurde demselben in seinem vierzehnten Lebensjahre der Venetianische Edelmann Giovanni Falier eine kräftige Stütze, so daß er durch dessen Gunst seinem inneren Berufe folgen konnte. Zur Darbringung des Dankes stellte dieser ihm in der Folge die Preisaufgabe, ein Paar Frucht- und Blumenkörbchen zu arbeiten, welche, 1772 zur vollsten Befriedigung gelöst, die Bildsäulen der Eurydike und des Orpheus für den nämlichen Auftraggeber nach sich zog (1773 und 1774). Ueberrascht von den Leistungen des jungen Künstlers, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigten, veranlaßten Kenner nun eine Bestellung nach der andern Seiten des Procurators Morosini, der Marchese Spinola, des Procurators Rezzonico u. A. Inzwischen war es aber doch erst die aus seiner eigenen Idee hervorgehende Gruppe: „Dädalos und Ikaros," durch die er 1780 sich am Ziele seiner längst gehegten Wünsche sah, Rom zu besuchen, wohin bereits ein großer Ruf ihm vorausgegangen war. Leider jedoch war dort die Manier schon dermaßen zum Schlendrian geworden, daß nur sehr wenige Meister auf den Gedanken kamen, davon abzuweichen; außer drei Lombarden hatten wohl nur Flarman und Giuseppe Ceracchi den Muth, ernstlich an das Studium der Natur und der Antike zu gehen, ähnlich wie Canova. Nun trat dieser mit scheinbar neuen Ideen, demnach als ein Neuerer lange nach Winckelmann's Predigten unter die Schaar von ein-

gefleischten Anhängern des Gewohnten und Althergebrachten, welche er natürlich in ihrer einfältigen Trägheit beunruhigte; diese seine geborenen Feinde wurden nicht eher zum Schweigen gebracht, als bis er Theseus als den Besieger des Minotauros dargestellt und das Grabdenkmal des Papstes Clemens XIV. vollendet hatte, worüber freilich mehrere Jahre vergingen. Als die französische Revolution, durch die seine Thätigkeit etwas ins Stocken zu gerathen schien, zum Ausbruche kam, wurde er schon weit und breit in allen Ländern der Christenheit gefeiert als der erste Bildhauer des Jahrhunderts, welchen Ruhm ihm binnen zwanzig Jahren kaum Jemand trüben konnte. Seine Wirksamkeit blieb eine äußerst fruchtbare bis an sein Lebensende, so daß die Anzahl seiner Schöpfungen, Basreliefs, Büsten, Statuen und Gruppen in ihrer Gesammtheit, wohl bis auf 150 gestiegen sein dürfte; und zuzugestehen ist noch immer, daß niemals ein Bildhauer den feinsten und edelsten Marmor auf eine zartere und geistvollere Weise behandelt habe, mag immerhin auch ihm noch zum Vorwurf gemacht werden, daß die Manierirtheit in sofern noch nicht als durch seinen Meißel gänzlich überwunden erscheine, da auch an seinen Werken das Zierliche bisweilen die Grenzen eines guten Geschmackes überschritten habe. Nichts desto weniger gelten gerade seine Grazien und Musen, seine Heben, seine Psychen und ähnlichen Göttinnen, so wie zahlreiche andere mythologische Darstellungen aus verschiedenen Perioden seines Lebens, für wundervolle Ideale des Schönen, welche denen des Alterthums würdig beigeordnet werden können. Nächstdem ist das Grabdenkmal des Papstes Clemens XIII., Carlo Rezzonico's aus Venedig, welches Ticozzi in den Anfang der Jahre 1792 bis 1795 setzt, eins seiner zusammengesetztesten, gepriesensten und berühmtesten Werke. Abgesehen von den drei Papstehrenmälern, zu deren Ausführung er einem Brauche nach als der erste Bildhauer Rom's berufen wurde, hatte er kaum einen Anspruch auf den Dank der Kirche, da nur nach 1796 und nach 1809 die heil. Magdalena unter seinen Schöpfungen vorkommt, außerdem höchstens noch die kolossale Statue der Religion nach 1815 auf die heiligen Interessen näher sich bezog. Dagegen hat sein Meißel Portraitstatuen, welche stets Bewunderung erregen werden, mehrere, als vom Könige Ferdinand IV. von Neapel (vor 1800), von Napoleon I. (vor 1805), von Madame Lätitia (1805), von der Kaiserin Marie Louise (um 1810), von Washington, von Pius VI. und von dem spanischen König Karl III. (1818), so wie noch ziemlich viele andere, ins Dasein gerufen, überdies unter zahlreichen merkwürdigen Grabdenkmälern dasjenige der Erzherzogin Christina (1805) und das des Prinzen Friedrich von Oranien (1808). Die Vernüchterung mehrerer Jahrzehende hat das Urtheil über ihn noch nicht herabzustimmen, seinem Ruhme noch nicht zu schaden vermocht: er galt für den Praxiteles seiner Zeit. In Italien zumal erinnert man sich seiner noch immer mit gerechtem Stolze; und wenn Bartolini in seiner Begeisterung oder Schwärmerei für ihn so weit ging, daß er in Fehler, von denen der Meister die Kunst befreien wollte, wieder verfiel, so gewährte es Luigi Ferrari gewiß nur hohe Freude, als er mit Fabbris, Martini, Rinaldi und Zandomenighi an dem Denkmale arbeitete, welches inzwischen zu Sta. Maria dei Frari*) gesetzt worden ist. Am treuesten bewahrte man sein Andenken zu Florenz und zu Rom, mochte auch Carlo Finelli aus Carrara seine Selbstständigkeit und Unabhängigkeit zu wahren oder zu erringen suchen in nicht wenigen Werken, welchen ausgezeichnetes Lob reichlich gespendet wurde. Dagegen erhielten sich die Mailänder Plastiker, namentlich Comolli, der Verfertiger vieler Büsten, ferner Monti, Putti u. a., meistens in ihrer Eigenthümlich-

*) Das Bildniß Canova's ist ein Werk Antonio Bosa's.

keit, wiewohl auch dort Marchesi aus Canova's Schule stammte. Unter den Florentinischen Bildhauern erlangte L. Pampaloni, unter den Neapolitanischen L. Persico den am weitesten verbreiteten Ruhm. — In ähnlicher Weise, wie der große italienische Meister, strebte, ohne dessen erhabene Ziele hoher Vollendung zu erreichen, der Engländer John Flaxman aus York (1755—1826), der erste berühmte Bildhauer der mächtigen Insel, auf welchen seine Nation noch jetzt nicht ohne Grund stolz ist. Erst 1787 kam er, nachdem er in London, verletzt, zurückgestoßen und auf sich selbst gestellt, vorzüglich dem Naturstudium obgelegen hatte, mit seiner liebenswürdigen Gattin Anna Denman nach Rom, wo es ihm an Aufmunterung von verschiedenen Seiten nicht fehlte, bis er, von italienischen Akademien geehrt, 1794 nach London zurückkehrte. Hier erwarb ihm das Denkmal des Lords Mansfield in moderner Costümirung der Figur desselben zuerst verdienten Beifall. Blieb er auch an Zartheit und Lieblichkeit der Gestaltungen weit hinter Canova zurück, dessen Werke um eben jener Eigenschaften willen einen bezaubernden Reiz ausüben, so erhielt ihn doch der Vorzug der Naturwahrheit, welcher seine Denkmäler, namentlich die Büste Washington's (1801), das Grabmal des Admirals Howe (1814) zu St. Paul, die kolossale Statue des Generals John Moore (1813) zu Glasgow und das Grabdenkmal Nelson's zu St. Paul, so wie zahlreiche Basreliefs u. a. Schöpfungen, auszeichnet, nebst einem ungemein liebenswürdigen Charakter bis an sein Ende in Achtung und Ansehen; eine seiner schönsten Bemühungen war stets darauf gerichtet, das Vaterunser zu verherrlichen. Allerdings dürfte wohl noch die Frage zu beantworten sein, ob er für einen Meister ersten Ranges anzusehen wäre. Im Falle der Verneinung würde das Urtheil über seine Nachfolger, J. Nollekens, Richard Westmacott den Aelteren und den Jüngeren, Chantry, J. Gibson, T. Campbell, Lawrence Macdonald u. A., schwerlich so ausfallen, wie es der Engländer wünschen möchte. — Dagegen tritt uns eine höchst glanzvolle Erscheinung entgegen, wenn wir von der britischen Insel den Blick nach Osten wenden, einer der hervorragendsten Meister aller Zeiten und Völker, welcher im Herzen der Kunstfreunde stets den Platz einer ganz unzweideutigen Liebe, Achtung und Verehrung behaupten wird, nämlich Albert Bertel Thorwaldsen, der große Kopenhagener Plastiker, der Sohn eines Isländers (1770—1844): er steht ohne Frage am würdigsten an der Spitze des Reigens, zu dem die großen germanischen Bildhauer unseres Zeitalters sich vereinigen. Vorbereitet von der Akademie der vaterländischen Residenz und beschützt vom Grafen Reventlow, widmete er sich vom Jahre 1797 an im Umgange mit Zoega und mit Carstens zu Rom seinem Studium, das ihn zwar langsam, aber sicher in die antike Plastik einweihte. Sein kolossaler Jason, mit dessen Vollendung er lange zauderte, zog zuerst eine lebendigere Aufmerksamkeit auf ihn und erwarb ihm die dauernde Achtung und Freundschaft Canova's; bald durcheilte sein Ruhm die Welt. In Basreliefs übertraf er alle Plastiker, von denen die Geschichte erzählt; der herrliche Fries mit dem Triumphzuge Alexander's, Priamos und Achilleus, die Nacht und der Tag, Schöpfungen solcher Art werden noch immer als Wunderwerke betrachtet. Man konnte nach zahlreichen Werken, die unter seinen schöpferischen Händen entstanden, sich kaum noch verhehlen, daß er den Sieg errungen hätte selbst über einen Canova, da in seinen höchst vollendeten Schöpfungen, die meistens von zauberischer Wirkung waren, eine innigere Verschmelzung der Naturwahrheit und der Idealität sich kund gäbe. Vom October 1819 bis zum August 1820 hielt er sich in Kopenhagen auf; die Verherrlichung seiner Person grenzte an Vergötterung, und er war ein Charakter, welchen unermeßliche Ehren und Auszeichnungen nur veredelten, nur in schönerem Lichte erscheinen ließen. Nun that auch Rom einen unerhörten Schritt; es erklärte nach dem Tode Cano-

va's, welcher noch 1818 dem Papste Pius VI. zu St. Peter sein Denkmal errichtet hatte, den Protestanten Thorwaldsen für den ersten Meister seiner Kunst, indem derselbe vom Cardinal Consalvi den Auftrag erhielt, das Monument für Pius VII. zu arbeiten, dessen er leider nicht ganz auf eine seines Ruhmes würdige Weise sich entledigt haben soll. Zu dem Denkmale des Herzogs von Leuchtenberg in der Münchner Michaeliskirche kam (1824) von ihm das Modell. Guttenberg in Mainz, Schiller in Stuttgart und Kurfürst Maximilian I. in München sind seine letzten großen Werke. In Kopenhagen, wo er seit 1838 fast immer lebte, trug er redlich dafür Sorge, daß sein Name in gutem Andenken bliebe; wir erwähnen nur noch die Statuen der Apostel, welche, in seiner Werkstätte geschaffen, der dortigen Frauenkirche, deren Vollendung der Meister erlebte, zum schönsten plastischen Schmucke dienen. Auch die leidenschaftlichste Eifersucht müßte sich wohl im Stillen sagen, daß ein Größerer, als Thorwaldsen, noch zu erwarten ist. Die hohe Bedeutsamkeit desselben spricht sich besonders dadurch aus, daß er, was Canova vor und mit ihm erstrebte, in einer Richtung wirklich erzielte, daß er die Antike nicht, wie ein spielender Alterthümler, nur nachahmte, nur nachbildete, sondern vielmehr mit Geist und Sinn in das antike Schaffen und Leben sich einlebte, seine Aufgaben also mit einem antiken Denken und Fühlen durchdrang; Thorwaldsen's Werken kommt unseres Erachtens das Merkmal der Mustergiltigkeit zu in ähnlicher Weise, wie irgend einer Schöpfung eines alten Bildners, selbst wenn seine Gegenstände nicht dem Vorstellungskreise der Griechen und Römer, sondern demjenigen christlicher Völker entlehnt sind. Dessen ungeachtet war der dänische Meister sehr wohl im Stande, den Verhältnissen der Zeit und Oertlichkeit vollkommen gerecht zu werden; die Naturwahrheit blieb seinen Bildwerken keineswegs vorenthalten*). Dies aber war eben in dem dem Manierismus sich gegenüberstellenden Streben diejenige Seite, dasjenige Moment, worauf deutsche Bildhauer, ohne die Antike zu vernachlässigen, es am meisten abgesehen hatten, und zwar in gesteigertem Maße. Voranschritt bei uns auf solcher Bahn Johann Heinrich Dannecker aus Waldenbuch im Oberamte Stuttgart (1758—1841), Schiller's Jugendfreund und Studiengenosse in der Karlsschule. Als Hofbildhauer trat er 1783 gewohntermaßen die Reise an, welche ihn über Paris 1785 nach Rom führte, wo er zwar an Canova sich anschloß, aber seiner Hauptlehrerin, der Natur, unablässig treu blieb; 1790 befand er sich wieder in Stuttgart, wo er nun fortan als Professor wirkte. Sein Streben und Schaffen verfolgte eine Richtung, welche zu suchen sein dürfte zwischen derjenigen Canova's und Thorwaldsen's, da bei ihm die Naturwahrheit entschiedener zur Geltung kam, als bei beiden, und zwar gegenüber jenem zufolge gründlicherer anatomischer Kenntnisse, gegenüber diesem wegen feinerer, treuerer Charakteristik; er steht ihnen aber weit nach als ein einfacher, schlichter Mann von ruhig überlegendem gesundem Verstande und nüchternem Geiste, welchem es an höherem Schwunge der Phantasie gebrach. In objectiver Hinsicht schied seine Wirksamkeit sich in zwei Perioden, welche der Zeitpunkt des Pariser Friedens begrenzte; früher widmete seine Thätigkeit sich profanen, nachher christlichen Zwecken. Aus der ersten rühren berühmte Büsten, vor allen diejenigen Schiller's, außerdem mythologische Gestaltungen, Ariadne, Amor, Psyche u. dergl., aus der zweiten die Statuen von Christus und dem Evangelisten Johannes her. Unter seinen Schülern sind Distelbarth, Imhoff, Wagner und Zwerger die bekanntesten. In nächster Verwandtschaft zu der Stuttgarter Schule steht die um dieselbe

*) Unter seinen Schülern und Mitarbeitern erlangte den größten Ruhm Tenerani, welcher dem Meister fast immer sehr nahe stand.

Zeit sich bildende Berliner, welcher von dem tüchtigen Schlüter allerdings ein anregendes Beispiel gegeben war. Als ihr Haupt betrachtete dieselbe indeß zunächst Johann Gottfried Schadow (geb. 1764), welcher ebenfalls in der Zeit von 1785 bis 1787 fleißig im Vatican und auf dem Capitol zu Rom arbeitete, ohne jedoch in ein näheres Verhältniß zu Canova zu treten. Von 1788 an war er thätig in seiner Vaterstadt, wo er als ein echter Deutscher mit ferngesundem Verstande, die Natur mehr noch als die Antike zum Vorbilde nehmend, seit 1790 eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Bildwerke schuf, durch die vor Allem die preußische Geschichte und der preußische Staat verherrlicht werden sollten. Allbekannt unter denselben ist die Victoria des Brandenburger Thores; außerdem heben wir hervor seinen kolossalen Ziethen in Berlin, Friedrich den Großen in Stettin, den „alten Dessauer“ in Berlin, Tauenzien in Breslau und Luther in Wittenberg, Denkmäler, die wohl geeignet sind, seinen Namen mit hohen Ehren auf die Nachwelt zu bringen. An ihn reiht sich zunächst an Christian Friedrich Tieck aus Berlin (1776—1851) als sein Schüler, nur daß er seit 1798 David's Unterricht nicht ohne Erfolg genoß. Seit 1801 half er in Weimar das neue Schloß verzieren, während er zugleich eine Menge von Büsten hervorragender Zeitgenossen arbeitete. Erst seit 1805 war er wiederholt längere Zeit in Italien. Er erwarb sich vor Allem Ruhm und Meisterschaft in dem Theile der plastischen Thätigkeit, womit er zuerst sich hervorthat; auch von 1812 an entstanden zu Carrara unter seiner Hand viele Büsten, die meistens für den Kronprinzen von Baiern bestimmt waren. Erst seit 1819, in welchem Jahre er nach Berlin zurückkehrte, wurde sein Meißel für andere Zwecke in Anspruch genommen, unter denen wir die Ausschmückung des Schauspielhauses auszeichnen. Gerade in den schwierigsten Aufgaben eines auf Naturwahrheit gerichteten Strebens, in der Ausprägung des Charakters, in der Vergeistigung des Marmors, so wie in der ganzen äußeren Erscheinung der Personen, hatte er die meiste Uebung. Der überlebende unter Berlins drei großen Bildhauern ist Christian Rauch aus Arolsen (geb. 1777), welcher 1804 seinen Studien in Rom oblag. Ihm wurde die schöne Aufgabe, einer der edelsten deutschen Frauen, der für alle Zeiten unvergeßlichen Königin Louise, welcher nicht nur Preußen, sondern ganz Deutschland zum aufrichtigsten Danke verpflichtet ist, das Grabdenkmal zu schaffen, eine Aufgabe, welcher er am besten in Carrara sich weihen zu können hoffte, wo zwischen ihm und Tieck das Band einer brüderlichen Freundschaft sich schloß; er stellte die königliche Heldenfreundin der Deutschen nicht als Königin, sondern einfach und würdig als den Todesschlaf schlafende jugendliche Frau auf höchst ergreifende Weise dar, und zwar in der natürlichsten Gewandung, während Tieck „die Kandelaber mit den tanzenden Horen“ für dasselbe Monument verfertigte. Hatte der Meister diesem herrlichen Berufe, der nicht mit allzu großen Schwierigkeiten verbunden war, gewiß zur vollkommensten Befriedigung sich gewidmet, so sollte nachher seinem schöpferischen Geiste, seinem ungemein regsamen Meißel, der niemals feierte, unter vielen Büsten gar manches erhabene, höchst bedeutungsvolle Bildwerk gegenüberstehen, welchem er wohl das Gepräge eines genialen Geistes und ausgezeichneter Vollendung zu verleihen wußte. Wir sprechen in solchem Lobe nur ein Urtheil nach, das in jedes Kenners Munde ist. Schon sein Blücher in Bronze zu Breslau (1821), so wie das Feldherrnpaar „Scharnhorst und Blücher“ an der Königswache zu Berlin (1822) in Marmor, zeugt dafür, am meisten aber das reich ausgestattete herrliche Prachtdenkmal Friedrichs des Großen in Berlin; wenige Bildhauer haben so viel gethan, um dem Ruhme Preußens einen seiner Größe würdigen Ausdruck zu leihen, als dieser deutsche Meister, welcher stets sich bewußt blieb, was ihm als einem Deutschen oblag. — An Erfindungsgabe und Ideenreichthum, an Vielseitigkeit der Bildung und an Ge-

wandtheit des Geistes, wir dürften wohl sagen, an Genialität und Originalität überragte vielleicht alle seine Zeitgenossen unter den Plastikern Ludwig Michael Schwanthaler in München (1802—1848), Sohn des dortigen Bildhauers Franz Schwanthaler († 1821), welcher die Werkstätte des Vaters nach dessen Tode übernahm, aber Rom zuerst nur flüchtig 1826 sah, später seit 1832 es genauer kennen lernte. Damals war sein Ruhm bereits gesichert, nachdem von 1824 an schon der Hof vielfach ihn mit Aufträgen beehrt hatte. König Ludwig's Kunstsinn in seiner stets jugendlichen Frische war ihm im höchsten Grade günstig. Aber wer hätte demselben leichter und schneller entsprechen können, als er? Die Conception und das Modelliren gingen selbst unter körperlichen Leiden ihm immer glücklich von Statten, zumal die Gedichte der Griechen eben so wie die unserer eigenen Nation, die mittelalterliche Geschichte eben so wie die alte und die neue, kurz, Objecte der verschiedensten Art seinem Denken und Fühlen gleich nahe standen. Daher hielt er gemäß den mannigfachen Anforderungen, welchen eine einzige Menschenkraft unmöglich gewachsen sein möchte, ungefähr wie Rubens, mit seinen Entwürfen und Vorarbeiten die Bildhauer Münchens während seiner Blüthezeit immer in munterer Thätigkeit, indem er selbst noch gar manches wahrhaft schöne und herrliche Werk mit eigner Hand zur Vollendung brachte. In der Reihe seiner Schöpfungen läßt am bequemsten sich das Jahr 1836 als Scheidepunkt festsetzen, in sofern vor demselben ein größerer Reichthum an Reliefs, besonders für Friese, nachher aber eine bedeutendere Gruppe von Statuen unseren Blicken sich darbietet; die Entfaltung seiner Kraft, wie sie seit jener Epoche sich bewährte, konnte wohl erscheinen als eine großartige, als eine solche, die einen außerordentlichen Geist kund gab. Aus seiner ersten Periode heben wir hervor die Malerbildsäulen der Attika an der Pinakothek, so wie Christus und die Evangelisten der Ludwigskirche, für welche Statuen die Modelle von ihm kamen. Außerdem hat die Walhalla eine reiche Ausstattung, besonders die dreißig Bildsäulen der Giebel, von ihm erhalten. Weltberühmte Werke, die, wie die letzteren, seit 1836 aus seiner Werkstätte hervorgingen, sind die Ahnenbilder des Hauses Wittelsbach (10 Fuß hoch) in vergoldeter Bronze, die Bavaria (54 Fuß hoch), Kaiser Rudolf I. für den Dom zu Speier, Jean Paul (über 10 Fuß hoch) zu Baireuth, Frauenlob in Mainz, Mozart zu Salzburg und Goethe in Frankfurt a. M. Unter seinen Schülern erwies sich ihm Xaver Schwanthaler am hilfreichsten und fertigsten; ferner rühmen sich Balbach, Brugger, Conrad, Kriesmeier, Lossow, Puille, Widmann u. A. seiner Anleitung zur Kunst. Ob übrigens die Bildhauerei zur Zeit in München sich eines blühenderen Zustandes erfreue, als in Berlin, wagen wir nicht zu entscheiden. Offenbar aber sind die Blicke Deutschlands, der gebildeten Welt, jetzt voll Freude und Hoffnung nach Dresden gerichtet, wo zwei Meister in frischer Kraft des Lebens kaum noch auf einer verschiedenen Stufe des glänzendsten Ruhmes stehen, wiewohl Ernst Hähnel mit rühmlicher Bescheidenheit gern für Ernst Rietschel's Schüler sich erklärt; dies sind die Namen, welche heute von Mund zu Mund gehen, und welche jeden deutschen Kunstfreund mit gerechtem Stolze erfüllen, weil ihm klar wird, daß die Blüthe noch nicht von der Gefahr des Verwelkens bedroht ist. Hier finden wir klassische Durchbildung mit dem gründlichsten Naturstudium vereinigt; aber doch ist Rietschel's Verdienst vorzugsweise darin zu suchen, daß er in der äußeren Erscheinung, in welcher seine Statuen sich uns darstellen, mit vollkommener Strenge die gegebenen Verhältnisse der Zeit berücksichtigt, daß er ein ganz erklärter Gegner der antiken Gewandung moderner Personen ist. Daß er als der größte Meister unserer Tage mit dieser lächerlichen Künstlerüberlieferung vergangener Zeiten auf alle Fälle gebrochen hat, war noch der letzte Schritt, der zu thun übrig blieb, um dem Manierismus ganz entschieden abzusagen; hoffent-

lich wird man bald überall darüber sich wundern, daß man nur je auf den Gedanken habe kommen können, deutsche Könige im römischen Costüme auf erhabenen Fußgestellen den Augen des Volkes zu zeigen, welches wohl kaum eine Idee davon hat, wie ein römischer Kaiser in seiner eigenthümlichen Tracht ausgesehen habe, und noch weniger davon, warum unsere entschlafenen Fürsten auf unseren Märkten Maskerade spielen. Rietschel's Lessing tritt im Frack, wie es sich ziemt, uns entgegen, und die Idealität, die Classicität seiner Goethe- und Schillergruppe beruht wohl auch darauf, daß die Ausstattung der beiden großen Dichter vollkommen ihren Gewohnheiten entspricht. Besonders reich an dieses Meisters Werken sind in Dresden das Theater und das Museum, in deren Ausschmückung er sich mit Hähnel getheilt hat, dessen ideales und idealisirendes Streben van Beethoven in Bonn und Kaiser Karl IV. in Prag vor Aller Augen enthüllen. Unter den übrigen Bildhauern sind wohl von der Launitz aus Curland in Frankfurt, Steinhäuser aus Bremen, Burgschmiet zu Nürnberg, Johann Schaller, Rudolf Schadow und August Kiß die namhaftesten. — Inzwischen erreichte die Gießkunst, welche leider ganz von Neuem aufgenommen werden mußte, auch in Deutschland wieder die höchste Höhe ihrer Ausbildung, trennte sich aber nun gänzlich von der Bildhauerei. Zuerst trat ein Meister dieses Kunstberufes ganz und gar als Autodidact auf, nämlich Franz Zauner aus Felpatan in Tirol (1764 — 1822), welcher das Reiterbildwerk Joseph's II. auf den Wieden in Wien nach seiner eigenen Idee goß. Als der größte Meister aber, von welchem der Kunst die Vollendung zu Theil wurde, galt Schwanthaler's Freund Johann Baptist Stiglmayer aus Fürstenfeldbruck (1791—1844), der Oberleiter der Erzgießerei zu München, welcher 1819 zu Rom als Medailleur vom Kronprinzen Ludwig ausersehen und veranlaßt wurde, sich dem Berufe zu widmen, in welchem er den höchsten Preis erwarb. Nachdem er noch den Guß der Goethestandsäule erlebt hatte, verschied er an demselben Tage (2. März 1844). Er vererbte seine bewunderte Geschicklichkeit auf seinen Neffen Ferdinand Miller aus Fürstenfeldbruck (geb. 1813). So ist es denn nun dahin gekommen, daß die Darstellung in Erz auf das beste Hand in Hand mit der Bildhauerei geht, daß sie den Ideen, dem Modelle des Plastikers nicht den geringsten Eintrag mehr thut. Neben Stiglmayer nämlich blühten noch Heinrich Hopfgarten aus Berlin (geb. 1777), der nach Rauch und Tieck, dessen Bruder in Rom, der nach Thorwaldsen, Burgschmiet zu Nürnberg, der nach Rauch und Hähnel, Fischer in Berlin, der nach Tieck und Kiß, Bayer in Frankfurt a. M., der nach Thorwaldsen und v. d. Launitz gegossen hat, u. v. a. Solchen Meistern hätten nur Franzosen den Vorrang streitig machen können; allein sie ließen sich nicht überflügeln, wie kühn auch Jean Marie Carbonneau († 1843), Crozatier, Jean Thomire († 1842), Soyer, Quesnel, Calla und endlich Richard, Eck und Durand zu Paris emporstreben mochten. Ueberhaupt ist die Plastik ein Feld, auf dem die Franzosen nicht nur nicht müßig geblieben sind, sondern vielmehr sich sehr hervorgethan haben, wenn sie auch noch nicht ganz der Deutschen Freiheit von Bedingungen und Einflüssen, welche nicht in der Kunst selbst zu suchen sind, zu erringen vermochten. Ein besserer Geist offenbarte sich zuerst unter ihnen in den Werken François Bosio's aus Monaco (geb. 1769), welcher bei dem Bildhauer Pajou für sich keine Befriedigung fand und deshalb dem Studium der Antike sich mit Eifer zuwendete. Die 1805 auf der Place Vendôme zu Paris errichtete Triumphsäule, Napoleon's erstes Gußwerk, gab seinem Meißel in den Hautreliefs zuerst eine öffentliche Beschäftigung. Mit einer zarten Weichheit und warmen Anmuth bewährten seine Werke eine tiefe Durchbildung, die auf der gründlichsten Kenntniß der Anatomie beruhte, vor allen sein Hercules im Tuileriengarten und sein Hyacinth in der Galerie Luxembourg. Auch unter

den Königen blieb sein Meißel in ersprießlicher Thätigkeit, wofür sein Herzog von Enghien (1817), die Reiterbildsäule auf der Place des Victoires (1822), Heinrich IV. als Kind im Museum (1823) und viele andere Werke zeugen. Außer ihm machte sein Neffe Astyanar Bosio als Bildhauer ihrem Namen Ehre. Den bei weitem höchsten Ruhm jedoch erwarb sich Pierre Jean David von Angers, geb. um 1790, welcher von seinem Namensvetter, dem Maler David, unterstützt, die glänzende Laufbahn seines Lebens und Schaffens betrat, auf der muthig vorzuschreiten die Prämie für sein Basrelief: „der Tod des Epaminondas" ihn ermunterte. Nun sah er sich in den Stand gesetzt, in Rom die Antike zu studiren und von Canova zu lernen, sodann 1816 in London die vom Lord Elgin erbeuteten Bildwerke aus Athen gründlich in Augenschein zu nehmen. Auf solchen Wegen erlangte er seine hohe Ausbildung. 1822 war sein René in Aix, so wie seine heil. Cäcilie in Paris, ein vollendetes Werk, gemacht, die Aufmerksamkeit Vieler auf den jungen strebsamen Künstler hinzulenken. Worin nun zeigte sich, nachdem er sein Vaterland mit einem reichen Schatze vortrefflicher Werke beschenkt hatte, sein eigenes Wesen, sein besonderes Streben? Die Antike blieb ihm so wenig fremd, wie irgend Einem; auch dem Idealismus näherte er sich, und in der Person Canova's bot derselbe ihm freundlich die Hand. Allein David mochte bei seinen eigenen Werken von alle dem nichts wissen; sondern die vollkommenste Naturwahrheit war dasjenige, was er mit Eifer, mit der leidenschaftlichen Begeisterung eines Franzosen stets erstrebte. Tragen also die Franzosen, welche er in Bildwerken verewigt hat, etwas Theatralisches an sich, so ist dies nicht des Bildhauers, sondern der Franzosen Schuld; auch den Charakter suchte der Meister treu nach dem Leben wiederzugeben. Aufrichtig begeistert für die „große Nation," unternahm David doch wiederholt Reisen durch Deutschland (1829 und 1834), wo er Freundschaft suchte und gewährte, und zwar nicht vergebens. Aus der Menge seiner Arbeiten und Schöpfungen bezeichnen wir als vorzüglich interessant die kolossale Büste Goethe's (1831) in Weimar und in Dresden, die Talmastatue (um 1825) im Théâtre français, die Bildsäule der Frau von Staël (1831) im Saale des Instituts, Christus mit Maria und Johannes (1830) in der Kirche zu Angers, kolossale Portraitbüsten Dannecker's und Rauch's, des Philosophen Schelling und des Dichters Tieck (nach 1834), die zwölf Apostel, das Guttenbergdenkmal zu Straßburg, den Traubennascher und die Sculpturen am Giebelfelde des Pantheon (1837). Ohne Zweifel wie ein Riese, steht David inmitten der französischen Kunstgenossen seiner Zeit, unter denen wir nur noch J. P. Cortot (1787—1843), A. L. Dantan aus St. Cloud (geb. 1798) und J. P. Dantan aus Paris (geb. 1800), J. E. Dumont aus Paris (1761—1844) und A. A. Dumont aus Paris (geb. 1801), Eter, Farochon, Gois, Jacquot, Lemoine, Lemot, Marochetti, Petitot, Raggi, Seurre und de Triquetti nennen wollen, um darzuthun, daß man nicht umsonst nach plastischen Werken aus diesem Jahrhundert in Frankreich sich umsehe. Nicht weniger nahe aber steht unserem Herzen Belgiens berühmtester Meister, Willem Geefs, Professor an der Antwerpner Akademie, von welchem in Brüssel auf der Place des Martyrs das Denkmal für die Opfer der Revolution von 1830, und zu St. Gudula das Ehrenmal für den Grafen Friedrich von Merode, zu Antwerpen vor der Kathedrale Rubens in Bronze (15 Fuß hoch), zu Löwen die Büste des Erzbischofs von Mecheln in der Universitätsbibliothek, zu Lüttich die hölzerne Kanzel von St. Paul, zu Maestricht in der Kirche St. Servaas das Standbild Karl's des Großen wohl geeignet sein sollen, Achtung und Bewunderung zu erregen. Als Schnitzer zeichnet sich noch Geerts in Löwen neben Geefs auf erfreuliche Weise aus.

Wenn wir nun endlich noch das Gebiet der Malerei, wie es seit dem Beginn unseres Jahrhunderts

fort und fort herrlicher mit den schönsten Blüthen sich schmückt, die naturwüchsig hier und da dem fruchtbaren Boden entsprießen, zu überschauen wagen, um die glänzendsten Erscheinungen in den Vordergrund zu ziehen, fehlt es uns in der That an Muth, Anderen und uns ein Genüge zu thun. An die Stelle der Dichter sind die Maler mit ihren Werken getreten; selbst die Musik scheint um einige Schritte zurückweichen zu wollen. Eine unübersehbare Fülle von Kräften regt sich und drängt sich, um nach Schönem noch Schöneres ans Licht zu fördern, worauf es zumeist für immer aus den Kreisen der Oeffentlichkeit in die engen Kreise von Familien und Privatpersonen eingeführt wird, um nur als ein mehr oder weniger angenehmes Glied in einer ununterbrochenen Kette von ästhetischen Vorstellungen der übrigen Kunstfreunde nachzuwirken. Vereine von bedeutendem Einflusse, deren zuerst in München und anderen deutschen Residenzen sich bildeten, ließen es ihrerseits nicht daran fehlen, insonderheit die Malerei, wenn auch nicht eben die Maler, zu heben und zu begünstigen; die Erfindungen Daguerre's, Auer's und so viele ähnliche, welche in naher Beziehung zu dieser Kunst stehen, haben derselben nicht den geringsten Schaden bereitet, sondern eher ihr sich dienstbar erwiesen; die Malerei feiert eben jetzt eine Blüthezeit, in der gar manche schöne, reizende, herrliche Frucht zur Reife gediehen ist, welche die Merkmale hoher Vollendung und wahrer Mustergiltigkeit an sich trägt. In Frankreich trat dem Studium der Antike zufolge eine wahre Umwälzung in den Ideen und Bestrebungen der Maler ein; mit einem seltsamen Widerwillen und Abscheu wendeten manche unter ihnen sich ab von den überspannten und verschrobenen Machwerken ihrer Vorgänger; und der Umsturz des Staatsgebäudes stärkte ihren Muth, vor Allem der Wahrheit ihre Huldigung darzubringen. Daher nehmen denn auch mit Recht die französischen Maler unseres Zeitalters eine ganz andere Stelle in der Kunstgeschichte und im Urtheile der Kenner ein, als diejenigen aller früheren Jahrhunderte: der thörichten Verschönerungssucht, der widerlichen Schmeichelei und Schwindelei des überschwänglichen Pinsels war ein Ende gemacht. Eine gesundere Behandlungsweise der Gegenstände giebt sich zuerst kund bei Josephe Marie Vien (1715—1809), dem Vater der modernen Malerkunst Frankreichs. Dessen Schüler Jacques Louis David aus Paris (1748—1825) wurde eine der gefeiertsten Größen seiner Zeit, ein Liebling Napoleon's. Seiner wartete eine Herculesarbeit; mit kühlem Muthe und „nüchterner Strenge" nahm er sich vor, die arme Kunst aus dem Pfuhle der Ueppigkeit zu ziehen und vom gräulichen Schmutze der Lüste zu reinigen. 1775 begleitete er seinen Meister nach Italien, wo er in Rom beim Studium der Antike einen bewundernswürdigen Fleiß an den Tag legte. Seine Werke, die das Staunen der Welt hervorriefen, waren furchtbare Satiren schon dem Gegenstande nach, wozu noch kam, daß ihnen das Gepräge außerordentlicher Vollendung verliehen war. La peste de St. Roche eröffnete den langen glänzenden Reigen noch in Italien. 1781 zeigte er zu Paris den höchlich überraschten und betroffenen Blicken der Kenner seinen Belisar; der Kurfürst von Köln zahlte ihm dafür die Summe von 12,000 Livres. In Rom wurde 1784 sein Schwur der Horatier und Curiatier fertig; Ludwig XVI. selbst adelte in Bezug auf dieses Gemälde des Meisters Streben. Diese Epoche der Anerkennung solch eines erklärten und entschiedenen Antikisirens lag noch fünf Jahre vor der Revolution, in welcher der Maler eine Rolle spielte, die wir nur als eine schreckliche und eines Künstlers ganz unwürdige, als eine empörende bezeichnen dürfen. Decken wir diese trübselige Zeit mit einem Schleier, so taucht David vor unseren Augen wieder auf als erster Maler des Kaisers Napoleon, als welcher er nicht ein Wort der Schilderung mehr nöthig macht: seine Gemälde waren fortan Theaterstücke, bis er die Flucht ergreifen mußte. „Ich male niemals Engländer!" war der äußerst schnöde Bescheid, welchen der Sieger von Waterloo aus dem Munde jenes Malers

erhielt. Mit dem Pinsel in der Hand endete er zu Brüssel in der Verbannung. Er hatte eine große Anzahl von Schülern gebildet, welche zwar seinen Geist in sich aufnahmen und die edleren Seiten seines Strebens zu den ihren machten, aber doch einer größeren Ruhe und besonneneren Haltung sich befleißigten. Allbekannt unter denselben durch sehr viele werthvolle Bilder, welche theils der Historien-, besonders der Schlachtenmalerei, theils einem verschiedenartigen Genre beizuzählen sind, ist Horace Vernet, der Sohn und Enkel berühmter Maler, gebürtig aus dem Louvre (1789), bis vor Kurzem noch in voller Thätigkeit, ohne Zweifel einer der größten Maler unserer Tage. Leider gewann neben demselben der Naturalismus einen immer breiteren Boden, der vorzüglich aus den Niederlanden Nahrung sog und besonders bei Rembrandt einen Anhaltspunkt suchte; so entfaltete sich die französische Malerei in drei Beziehungen. Unter den Historienmalern glänzten Ingres, Richard, Granet und der unglückliche Robert aus Chaux de Fonds (1794—1835), welchem in jeder Hinsicht die Palme zuerkannt wurde. Eugène de la Croix wurde bereits der bis in das Barocke übergehenden Ausartung angeklagt; dagegen werden Ary und Henry Scheffer, so wie Paul Delaroche sehr hoch geschätzt. Im Genre, welches der neueren Richtung nach überaus fleißig bedacht wurde, erschöpften die Franzosen schon beinahe ihren Humor; und doch wie geistreich, wie liebenswürdig erweist sich immer von Neuem der Witz dieses gewandten, edlen, lebhaften Volkes gerade auf diesem Felde! Außer den erwähnten Historienmalern widmeten unter Hunderten vor allen François Biard aus Lyon (geb. 1800), J. J. Gérard aus Nancy (1803—1847), Clement Boulanger († 1842), Chevalier gen. Gavarni, Edouard Dubufe, Edouard Girardet, Claude Jacquand, Eugène Isabey, Montesseur und Fr. Winterhalter in unseren Tagen sich mit so glücklichem Erfolge dem Genre, daß eine allgemeine Anerkennung nicht wohl ausbleiben konnte; für diesen Zweck kam die Aquarellmalerei bei Vielen in Aufnahme. Auch in den Landschaften, wo der feine Sinn der Franzosen in der That recht heimisch zu sein scheint, hat der alte Idealismus wohl gänzlich dem Naturalismus Platz gemacht, der allein hier, wofern es um Wahrheit sich handelt, anwendbar sein dürfte. An Watelet und Gudin reihen sich viele berühmte Namen an, als Ch. Jacque, Morel-Fatio, Ferdinand Perrot, Fronville, Bonirote, Lepoittevin, Thénot u. A.

Wie traurig das Schicksal der Maler und der Malerei während der ersten Jahrzehende in Italien war, bewies wohl das Ende des „Malers der Grazien,“ Andrea Appiani's aus Mailand (1754—1818), welcher nach unsäglichen Widerwärtigkeiten es dahin gebracht hatte, daß er durch das Studium Raphael's in Rom ein vollkommener Freskenmaler wurde. Sein Loos lag nachher gänzlich in der Hand des Erzherzogs Ferdinand, des Statthalters in Mailand, und hierauf in derjenigen Napoleon's I., dessen Sturz zur Folge hatte, daß er im tiefsten Elende verkam und umkam. Als Historienmaler hat derselbe ohne Zweifel eine ganz vollendete Meisterschaft bewährt, wie man sich überzeugen kann zu St. Celso und im Palazzo reale zu Mailand, ferner im k. k. Palaste zu Monza und in der Peterskirche zu Mainz. Sein Bildungsgang war ein gänzlich vereinzelter gewesen; daher stand er nicht minder groß da, als Raphael Mengs. Bei den jüngeren Malern Italiens aber ließ sich sehr bald der überwiegende Einfluß David's und anderer Maler verspüren, während dagegen die höchst ehrenwerthen Deutschen in Rom, wenn sie auch noch so augenscheinlich ihre Anhänglichkeit offenbarten, völlig auf sich beschränkt zu bleiben pflegten. So schien schon Pietro Benvenuti aus Arezzo († 1844), das „Haupt der modernen italienischen Malerei“ und Director der Akademie zu Florenz, in seinem Streben theils von Appiani, theils von

David bedingt zu sein. Bis zu seinem funfzigsten Lebensjahre befaßte er sich nur mit der Oelmalerei. Eins seiner frühesten Erzeugnisse der Art ist „der Schwur der Sachsen nach der Schlacht bei Jena" in Florenz, worin er noch das tüchtigste Naturstudium bewährte, welches sich in der Folge mehr und mehr verloren haben soll, so daß er seine wahre Heimath erst fand, als er berufen ward, einen Saal im Palazzo Pitti und die Kuppel der Begräbnißcapelle zu S. Lorenzo mit Fresken zu schmücken, worin ihm Gelegenheit wurde, seinen Pinsel mit erhabener Großartigkeit walten zu lassen. Ihm nahe verwandt, aber sicherlich überlegen, war der hoch gestellte Ritter Vincenzo Camuccini (1773—1844), welcher ebenfalls als Wiederhersteller der italienischen Malerei angesehen wird. Er hat zuerst dem aus der Antike entwickelten neufranzösischen Style in Rom Eingang verschafft, wo er unter den italienischen Meistern herrschend geworden sein soll. An Erfindungsgabe weit hinter Anderen zurückstehend, war er doch Allen eben so weit voraus in der Gewandtheit der Zeichnung und Farbengebung, nur daß leicht seine bedeutenden Gestaltungen etwas Theatralisches empfingen, das weniger im Wesen des Italieners liegen möchte. Dem Wechsel der Umstände folgend, lieh er einst seinen Pinsel fast ausschließlich der römischen Geschichte und widmete ihn sodann dem Dienste der Kirche; einzelne seiner Schöpfungen aus beiden Perioden sind unstreitig höchst bewundernswürdige Prachtwerke. Dieselben Einwirkungen von Seiten und in Folge der Fremdherrschaft empfanden der berühmte Portraiteur Landi und der Historienmaler Filippo Agricola aus Urbino. Unter solchen Umständen kam natürlicher Weise auch das Genre mehr in Aufnahme, als dies je der Fall war. Obenan standen gewissermaßen in dieser Hinsicht die Historienmaler Pelagio Palagi zu Bologna und Francesco Hayez aus Venedig zu Mailand, dieser der Schüler von jenem und mit Vorliebe der englischen Geschichte ergeben. Bei Mailand dürften wohl am passendsten hier noch Induno, J. Manzoni, G. Molteni und A. Riva sich anreihen lassen; und in Venedig wurde das Genre am fleißigsten vertreten von E. Bossa, J. Caffi, L. Lipparini, P. Paoletti und N. Schiavoni. Zu Turin arbeiteten in diesem Fache R. und M. d'Azeglio, auch wohl F. Gonin, zu Florenz Piatti und B. Servolini, zu Rom Fiorini und A. Chierici, unter welchen allen der letzte die größte Selbstständigkeit und Unabhängigkeit in seiner Entwickelung darlegte, was außerdem wohl auch von C. Mussini aus Berlin, einem Florentiner Meister, galt. Bei vielen unter denselben war allerdings gewöhnlich die Grundlage eine geschichtliche; aber die Ausführung zeigte sich durchaus, wie ein vereinzelndes Lebensbild.

Die Kunst hat Aehnlichkeit mit einem lebensfrischen Baume, welcher, wenn sein Gedeihen, seine Pflege auf einer Seite ins Stocken geräth, leicht auf einer anderen um so kräftigere Wurzeln treibt. Mit Bedauern gehen wir demnach von Italien aus bei Spanien vorüber, wo die einst herrlich blühende Schule eingegangen ist, und wenden uns nach dem Norden, wo wir mit Freuden in England frische Kräfte einer reichen, schönen Entwickelung zustreben sehen, während dergleichen auch anderwärts munter und ersprießlich sich regen. Die Historienmalerei zwar scheint noch keine glänzenden Aussichten zu haben. Der Engländer begnügt sich mit Portraits, worin noch zu unserer Zeit Thomas Lawrence (1770—1830) in Betreff der Feinheit und Anmuth selbst wohl einem Holbein kaum nachstand; besonders erfreut das weibliche Geschlecht sich des Glückes, daß die englischen Maler für den zarten Zauber einer lieblichen und reizenden Gestalt ein ungemein glückliches Auge haben. Gleichsam an der Grenze der Geschichte und des Lebensbildes steht Charles Lock Eastlake, einer der preiswürdigsten Meister unserer Zeit, welcher gewohntermaßen die Vollendung seiner Bildung in Italien suchte. Vergebens bemühte er sich, für seine

Gemälde aus der griechischen Geschichte ein Publikum zu gewinnen; dagegen mit seinen Banditenscenen, mit seinen Darstellungen aus dem Volksleben Italiens und mit seinen Schilderungen aus dem befreiten Griechenland, welche, hervorgehend aus unmittelbaren Anschauungen, auf den Ausstellungen bis 1833 erschienen, brauchte er nicht mehr um Gunst zu werben. Das Genre ist des Engländers Element, mag es nun mit der Landschaft, oder mit der Geschichte sich vermählen, oder mag es frei und ledig auftreten. Englands größte Meister auf diesem Gebiete, welche allgemeine Bewunderung gefunden haben, sind der in Constantinopel verstorbene Schotte David Wilkie (1785—1841), von dem wir außer dem „König Alfred in der Hirtenhütte" die „Testamentseröffnung" und die „Dorfschule," C. B. Leslie, um ungefähr fünf Jahr jünger, von welchem wir den „Mittagstisch beim Herrn Page mit den lustigen Weibern von Windsor" und „die junge Mutter mit ihrem Säuglinge," und Edwin Landseer, gegen acht Jahre jünger als der mittlere, von dem wir die „Lebensbilder aus dem Hochlande," die „Wilddiebe," den „verwundeten Schleichhändler" und „die Friedenszeit" anführen, — fürwahr, echte Klassiker voll der tiefsten Kenntniß der Natur und des Menschen, voll des schlagendsten Humors, unübertreffliche Künstler, einzig in ihrer Art. Und wir könnten deren wohl noch hundert nennen, die an Feinheit der Charakteristik ihnen kaum nachzusetzen sind; es ist fast eine Beleidigung für die übrigen, wenn wir noch folgende aus der edlen Schaar hervorheben: E. A. Chalon, W. Collins (1788—1847), W. P. Frith (geb. 1819), W. Mulready, G. St. Newton aus Canada († 1835), J. Severn, W. Simson aus Edinburg, Francis Stone und E. M. Ward. Gleich werthvoll sind die ähnlichen Sachen von den Newyorkern W. S. Mount und Deas.

Nirgends in Europa aber herrscht jetzt eine regere, fruchtbarere Thätigkeit der Maler, als in Belgien, welches, auf das rühmlichste mit Holland wetteifernd, eine Vollendung und Mustergiltigkeit in allen Beziehungen erzielt, wie solche in dieser Allseitigkeit der Entfaltung kaum je erreicht worden ist. Die Zahl der Akademien beläuft sich beinahe auf 50, die der Schüler wohl auf über 7000; demnach hat es fast den Anschein, als ob dort das Malen so allgemein werden sollte, wie das Schreiben. Mögen die hervorragenden Meister sich nun an die ältere Antwerpner, oder an die neufranzösische Schule anschließen, ihre Leistungen haben schon längst die Grenzen des Gewohnten überschritten. Wappers, de Biefve, Gallait und de Keyzer sind Namen, welche im Kreise der Historienmalerei von keiner Seite mehr überstrahlt werden; J. Jacobs, vielleicht auch Lauters, sucht seines Gleichen als Landschafter; und mit dem glücklichsten Eifer wird das Genre gepflegt von Brackelaer, Cautaerts, Dyckmans, Geernaert, Leys, Madou, Markelbach, Navez, Verheyden u. A., das Viehstück insbesondere von Verboekhoven. Neben diesen treten holländische Meister, wie Cornelis Kruseman, van Schendel, Nuyen u. a., in ein nicht ungünstiges Licht, obgleich die Palme Belgien zuzuerkennen ist.

Nur Deutschland allein kann, zumal wenn es Skandinavien noch im Rücken hat, sich des Vorzugs rühmen, in Betreff der Malerei nicht nur jedem einzelnen Lande, sondern wohl allen insgesammt überlegen zu sein an Menge der schaffenden Kräfte gewiß nicht weniger, als an der der ausgezeichneten Schöpfungen und Leistungen. Die Entstehung der jetzt in mehreren Zweigen blühenden deutschen Malerschule kann man zurückführen auf die Bestrebungen eines unglücklichen Mannes, des Schleswigers A. J. Carstens (1754—1798), welcher, nur nothdürftig vorbereitet, seit 1792 im Geiste Winckelmann's dem Studium der Antike, aber zugleich demjenigen Raphael's und Michel Angelo's sich widmete; ein frühzeitiger trübseliger Tod setzte seinen Anstrengungen ein Ziel. Er aber wurde Anderen ein Vorbild,

welches noch heute nachwirkt. Unter seinen Nachfolgern zeichneten sich besonders aus J. Koch aus Tirol (geb. 1770) und G. Schick (1779—1818). Das Streben anderer Meister, zumal J. H. W. Tischbein's (1751—1829) und G. von Kügelgen's (1772—1820), war wenigstens demjenigen Carstens' verwandt. Ein durch die erhabenen Muster des Schönen gereinigter und veredelter Styl, der sich vor Allem auf Naturwahrheit stützte, war dasjenige, worauf diese Meister es abgesehen hatten; inzwischen aber ergriff die mittelalterliche Romantik in ihrer ganzen christlichen Gewandung, ja, mit ihrem christlichen Kern, mächtig erregend, viele deutsche Jünglinge, unter ihnen auch nicht wenige Maler. Um die Zeit, in welcher die Sehnsucht nach der Erlösung Deutschlands das Vaterland in steter Gährung erhielt, hatten mehrere solcher gemüthlichen Künstler sich in Rom zu einem Freundschaftsbunde vereinigt, welcher seinem Streben nach zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. In der That tragen die überlebenden Glieder dieser edlen Gruppe, welche in inniger Geistesverwandtschaft einander treu geblieben sind, die ruhmreichsten, glänzendsten Namen, von welchen die Kunstgeschichte unserer Zeit zu berichten hat. Unter diesen großen Malern weilte Friedrich Overbeck aus Lübeck (geb. 1789) seit 1810 fortwährend in Rom, wo er noch neuerdings einen Beweis der allerhöchsten Auszeichnung empfing, welchen ein Künstler in der Weltstadt zu erwarten haben mag. Seine Werke, meistens Fresken, doch theilweise Oelbilder, stehen wohl alle in näherer oder fernerer Beziehung zur Religion der Offenbarung; und seine Hinneigung zum mittelalterlichen Wesen wurde ein so mächtiger Zug in seinem Herzen, daß er am liebsten nach Gemälden des Mittelalters sich bildete. Vorgeworfen wird ihm, daß er das Nackte vernachlässige. Mit größerer Entschiedenheit als Hauptträger der gegenwärtigen Kunstrichtung anzusehen ist Peter Cornelius aus Düsseldorf (geb. 1787), ein Meister von der großartigsten, erhabensten Schöpferkraft, vom seltensten, hinreißendsten Schwunge der Phantasie, Niemandem ähnlicher, als dem Maler Michel Angelo, wie dieser, stets einerseits auf die Natur, andererseits auf die bedeutungsvollsten Ideale den Blick des Geistes richtend. 1811 erschien dieser Genius der deutschen Malerkunst, gleich einem jungen, gereiften Adler, in Rom: Cornelius und Overbeck wurden die treuesten Freunde. Die Frescomalerei war keineswegs in Vergessenheit gerathen; aber wann hatten früher deutsche Meister sie in Gebrauch? Cornelius machte sie in der vaterländischen Schule erst heimisch, indem er mit Overbeck, Schadow und Veit sich vereinigte, die Geschichte Joseph's in Aegypten beim preuß. Generalconsul Bartholdy auf Trinità de' Monti a fresco auszuführen. Also nur in der Geschichte der deutschen Malerei machten diese Freunde Epoche mit diesen Fresken, während in Oberitalien ein Kunstgenosse dergleichen mit der größten Behaglichkeit zu Wege brachte. Aber ihr Unternehmen gelang so wohl, daß sie bald vom Marchese Massimi beauftragt wurden, italienischen Dichtern die Gegenstände für ein ähnliches Werk zu entlehnen; Cornelius erkor dazu den Dante, freute sich aber nicht wenig, wie 1820 aus dem Vaterlande die Berufung zum Directorate der Düsseldorfer Akademie eintraf. Gestiftet ward diese Anstalt bereits 1767 durch den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz; aber nun erst begann ihre Blüthe, nun erst wurde sie der Hauptsitz der deutschen Malerschule. Cornelius verlieh und vergönnte den strebenden jungen Kräften die Freiheit, sich möglichst nach ihren Anlagen zu entwickeln; ihm selbst aber lag vorzüglich die weitere Ausbildung der Freskenmalerei am Herzen, wozu ihm von mehreren Seiten Veranlassung gegeben wurde, und wozu er mehrere seiner besten Schüler, namentlich Kaulbach, Götzenberger, Eberle, Ernst Förster u. a., verwendete. Erwünscht war ihm der Antrag des bairischen Kronprinzen Ludwig gewesen, zwei Säle der Glyptothek mit Darstellungen der hellenischen, zumal der Homerischen Mythen auszuschmücken. Als er diesem Geschäfte mit jenen seiner Zöglinge wäh-

rend des Sommers schon sich zu widmen pflegte, erhielt er die Stelle des Akademiedirectors 1824 zu München, wo überhaupt jene Fresken seine Thätigkeit zehn Jahre lang in Anspruch nahmen, nämlich bis 1830. Darauf folgte die Verherrlichung des Christenthums durch „die Weltschöpfung, die Kreuzigung und das jüngste Gericht," die berühmten Fresken der Ludwigskirche. Endlich feierte Cornelius noch die Malerei und deren größten Genius, Raphael, in den Loggien der Pinakothek. Im Jahre 1841 begann des großen Meisters weltgeschichtliche Wirksamkeit in Berlin, wo dieselbe noch im vollen Gange ist. Der berühmteste unter seinen Schülern, die bei ihm in München sich angesiedelt hatten, war unstreitig schon Wilhelm Kaulbach aus Arolsen, welcher, geb. 1804, von 1830 an vorzüglich in der deutschen Geschichte sich seine Vorwürfe auswählte und 1837 durch seine „Hunnenschlacht" seinem Ruhme, der in der innigsten Verschmelzung des Idealismus und des Realismus sich bewährte, die Krone aufsetzte. An die Spitze der Düsseldorfer Schule trat nach Cornelius 1827 Wilhelm Schadow aus Berlin, gleichfalls einer der Römischen Freunde, welchem mehrere seiner ausgezeichnetsten Schüler, als K. F. Lessing, J. Hübner, Theodor Hildebrandt und Karl Sohn, aus der Residenzstadt dahin folgten. Von dem Münchner Zweige, welcher der epischen und dramatischen Seite der Malerei sich weihte, unterschied der Düsseldorfer sich durch angelegentliche Pflege lyrischer Elemente, womit schon ausgedrückt ist, daß das Innige im Ausdrucke und das Zarte bei der Farbengebung demselben als Hauptzielpunkte des Strebens galten. Neben Schadow war es besonders der große Geschichtsmaler Lessing, welcher einer edlen Naturwahrheit, einer reinen Mustergiltigkeit zur Herrschaft in der Schule verhalf. Nächst ihm vertraten das Fach der Geschichte insonderheit Moritz Berendt aus Berlin, Karl Claasen aus Düsseldorf, Ernst Deger aus Bockenem bei Hildesheim, J. Ehrhardt aus Berlin, Jos. Fay aus Köln, A. Heubel aus Riga, Th. Hildebrandt aus Stettin, J. Jungblut aus Aachen, P. J. Kiederich aus Paderborn, J. Knorr aus Königsberg, A. G. Lasinsky aus Koblenz, O. Mengelberg aus Köln, H. Mücke aus Breslau, J. Schrader aus Berlin, W. Volkhardt und J. Voß; sodann die Landschaft auch unter Lessing's Leitung A. Achenbach aus Kassel, K. Abloff aus Düsseldorf, A. Böcking aus Trarbach, K. Breslauer aus Warschau, K. E. Conrad aus Berlin, K. Dahl aus Berlin, J. Häcke aus Mühlheim, P. Happel aus Arnsberg, F. Heunert aus Soest, K. Hilgers aus Düsseldorf, A. W. John aus Templin, F. A. Kiesling aus Potsdam, W. Klein aus Düsseldorf, H. Koch aus Krefeld, G. Lange aus Mühlheim, J. Lange aus Darmstadt, R. von Normann aus Stettin, L. Scheins aus Aachen, J. W. Schirmer aus Jülich, A. Schulten aus Düsseldorf und E. W. Pose aus Düsseldorf; das Genre J. Becker aus Worms, L. Blanc aus Berlin, K. F. A. Boser aus Halbau, F. J. Dielmann aus Sachsenhausen, E. Ebers aus Breslau, K. Fielgraf aus Berlin, Dr. E. Friedrich aus Hannover, S. Fürstenberg aus Berlin, E. Geselschap aus Wesel, O. Grashoff aus Köln, P. Hasenclever aus Remscheidt, W. Heine aus Bremen, Ihlée aus Kassel, H. Kretschmer aus Anklam, Th. Maaßen aus Aachen, F. Martersteig aus Weimar, F. Michelis aus Münster, J. Minjon aus Düsseldorf, A. Richter aus Thorn, H. Ritter aus Canada, H. Rustige aus Werl, A. Schrödter aus Schwedt, P. Schwingen aus Godesberg, Graf M. von Stenbock aus Reval, A. Teichs aus Braunschweig, H. Wittich aus Berlin und J. B. Sonderland; die Schlachtenmalerei W. Camphausen aus Düsseldorf; das Viehstück S. Lachewitz und F. Simmler aus Geisen-

heim; das Stillleben J. Lehnen aus Hinterweiler und J. Wilms aus Düsseldorf; die Architekturmalerei J. G. Pulian aus Meißen und A. Wegelin aus Cleve; mehrere Genre's Th. von Oer aus Münster und J. B. Zwecker aus Frankfurt a. M. — In Dresden blieb während dieser Blüthe die Malerei fort und fort im Schwunge. Noch aus dem vorigen Jahrhunderte waren daselbst in Thätigkeit J. Chr. Klengel aus Kesselsdorf (1751—1824), K. D. Friedrich aus Greifswalde (1774—1835) und F. Matthäi aus Meißen (1777—1845). Diesen und anderen Meistern gesellte sich nun schon früher eine tüchtige Kraft bei, als K. Chr. Vogel von Vogelstein, geb. zu Wildenfels 1788, der Sohn des Historienmalers Chr. L. Vogel († 1816), nach einem siebenjährigen Aufenthalte in Italien, wo er mit den dort in Ansehen stehenden deutschen Meistern nahe Beziehungen pflegte, 1820 als Professor an der Akademie angestellt wurde, worauf er a fresco in Pillnitz, so wie sonst vorzüglich als Portraiteur, öfters seine klassische Durchbildung bewähren konnte, bis er in neuerer Zeit sich nach München übersiedelte. Indeß nahm doch die glänzendere Periode hier erst ihren Anfang mit dem Auftreten des allbekannten Meisters Julius Schnorr von Carolsfeld, welcher dem Römischen Bunde bereits nahe stand und eben um die Zeit einer lebendigeren Begeisterung für das echte Deutschthum in Italien schon eine fleißige Wirksamkeit entfaltete, oder vielmehr seit der Berufung zweier ausgezeichneten Jünger der Düsseldorfer Schule, Eduard Bendemann's und Julius Hübner's. Der erstere, ein Schüler Schadow's, erwarb sich durch seine Jugendarbeiten schon, namentlich durch die „trauernden Juden im Exil," im Alter von 21 Jahren einen ganz unvergleichlichen Ruhm, welchen sein „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem" unendlich steigerte; Julius Hübner aber, gebürtig aus Oels, sein Freund und Schwager, widmete sich auf höchst anerkennenswerthe Weise der Romantik im weitesten Sinne des Wortes, nicht nur in der Richtung einer verklärten und veredelten Sinnlichkeit, sondern auch in Bezug auf die religiösen und kirchlichen Interessen. Ihre Wirksamkeit in Dresden schon fast seit zwei Jahrzehenden ist zu bekannt, als daß noch eine Erörterung nöthig wäre. Meister vom ersten Range stehen diesen dreien würdig zur Seite K. J. Bähr für die Geschichte, Karl Peschel für die religiöse Historienmalerei, so wie Ludwig Richter und J. Ch. C. Dahl für die Landschaft. Dieser letztere große Künstler, ein Norweger aus Bergen (geb. 1788), hat nach weiten Reisen in verschiedenen Theilen Europa's seinen Pinsel zwar auch dem Vesuv gewidmet, aber doch in seinem Vaterlande die passendsten Gegenstände gefunden, in welchen er im Stande war, eine bis auf seine Zeit kaum geahnte meisterhafte und mustergiltige Vollendung vor Augen zu legen, welche in solch feiner allseitiger Durchbildung und zarter Vereinzelung immer nur von der ergreifendsten Wirkung sein konnte. Es hat den Anschein, daß unter solchen etwas verschiedenartigen Einwirkungen auf die jungen Kräfte sich eine Dresdner Schule bilden werde. Zur Zeit jedoch ist es doch wohl noch der Düsseldorfer Geist, welcher vorwalten dürfte, wie bei K. W. Schurig, J. Röting, W. Hahn, Th. Große, R. Kummer, K. Schönherr und H. Müller, weniger vielleicht bei Elise Wagner und H. Wislicenus. — Halten wir schließlich noch eine Umschau in Deutschland, so treten uns überall Erscheinungen entgegen, welche, wie immer ihr Verhältniß zu den Düsseldorfern sein möge, mit der innigsten Freude erfüllen und die schönsten Hoffnungen erwecken. So galt Dräger aus Koblenz († 1833) in Rom für einen vollendeten Meister in der Farbengebung, welcher mit einem Tiziano wetteifern konnte, mochte er nun mit der Geschichte oder mit dem höheren Genre sich beschäftigen. Und wie hell glänzt in München der Name Heß, Heinrich im Geschichtsfache und in religiösen Lebens-

bildern, Peter im Genre der unmittelbaren Gegenwart und Karl in der Darstellung gemüthlich belebter Landschaften! Welche Nation kann sich rühmen, eine so edle Trias von Brüdern herangebildet zu haben! In Gotha hinwiederum begegnen wir dem Sohne des klassischen Hellenisten, Emil Jakobs (geb. 1800), welcher uns seine reizenden und anmuthigen Bilder aus Griechenland und aus dem Morgenlande entfalten kann. In Kassel breitet Siegmund Ludwig Ruhl einen reichen Schatz von feinen Genrestücken der verschiedensten Art, bald in einem historischen Gewande, bald ohne ein solches, vor uns aus, so daß wir aus einem Entzücken in das andere versetzt werden. Steinle in Frankfurt a. M. bietet uns bald ein frommes Geschichts-, bald ein heiteres oder anmuthiges Lebensbild. Professor G. F. Waldmüller zeigt uns immer und immer wieder im derben Naturalismus das Volksleben der Oesterreicher, wie es war vor zehn und noch mehr Jahren, und wie es wohl auch noch ist. A. Adam aus Nördlingen in München führte als der Wouwermann unserer Tage Pferde in mancherlei Lebenslagen vor, selbst auch in seinen Scenen aus dem russischen Kriege. Inzwischen strebte der hoffnungsvolle Fritz l'Allemand in Wien eifrig nach dem Ruhme, der Schlachtenmaler unserer Zeit zu werden, fast wie ein Prophet. Dagegen befaßte sich Friedrich Amerling in Wien am liebsten mit dem ganz friedlichen Leben des Gewerbes und Verkehres. Die Wiener alle aber überbot zu seiner Zeit in feiner, treffender Charakteristik des Genre's der vollendete J. Danhauser (1805—1845). Elise Baumann-Jerichau weihte die Kenner mit immer neuen Scenen besser und besser ein in das Frauenleben Italien's. Eduard Hildebrandt in Berlin machte uns auf anziehende Weise bekannt mit dem baltischen Strandleben, während auch die Hamburger Brüder Gensler am wohlsten sich fühlten, wo sie geboren waren. Im Gegensatze zu diesen entrollte J. A. Krafft aus Altona in Rom das Treiben des Carnevals vor unseren Augen, und auch D. W. Lindau aus Dresden suchte sein Heil mit Glück in Neapel, oder anderwärts in Italien. Vielleicht aber drang keiner unter allen Norddeutschen tiefer in Italiens Volks- und Naturleben ein, als Ernst Meyer aus Altona, seit 1833 schon in Rom. Die Brüder F. E. und W. A. Meyerheim hinwiederum pflegten mit bestem Erfolg das heimische Genre. Dem Soldatenleben widmeten sich besonders N. Moreau aus Wien (1805—1834), K. Rechlin in Berlin, E. Rabe in Berlin, F. Schneider aus Dresden, J. J. Schnitzer aus Weingarten, F. L. Schubauer aus Dresden, K. F. Schulz aus Selchow in Berlin, F. Treml in Wien u. A. Bedeutende Landschafter nannte man mit gutem Rechte, wiewohl sie dem Genre den Zutritt gestatteten, Weidenmann aus Winterthur, K. Spitzweg aus München, B. Stange aus Dresden, H. Stürmer in Berlin, J. A. Klein aus Nürnberg, Ph. Foltz in München u. A. M. Rugendas aus Augsburg, der zuletzt diesem in der Geschichte der deutschen Malerei berühmten Namen Ehre machte, wurde ein längerer Aufenthalt in Brasilien äußerst fruchtbar an Bildern. L. F. Schnorr aus Leipzig in Wien fand seine wahre Heimath in den deutschen Dichtwerken eines Goethe, eines Tieck und eines Brentano, denen er zur großen Freude Vieler seinen Pinsel weihte. Ueberhaupt herrschte große Regsamkeit unter den Malern Wiens bis in die letzte Zeit, wenn auch nicht mit vollem Grund von einer dortigen Schule die Rede sein dürfte; neuerdings scheint daselbst vor allen Karl Rahl unter den jüngeren eines großen Ansehens zu genießen.

Doch der Namen, welche im schönsten Lichte strahlen, giebt es eine zu große Menge, als daß wir, wie wir wünschten, ihnen allen gerecht werden könnten. An Arbeitern im Weinberge des Lebens fehlt es

auch auf dieser Seite nicht; es kann nur darauf ankommen, wie sie streben, wie sie ringen, um den herrlichen Lohn, den köstlichen Preis sich zu erwerben, welcher ihnen in Aussicht gestellt ist und gerade von den gebildetsten, den edelsten und besten Mitgliedern der Gesellschaft dargeboten wird. Möge die Fülle der von Begeisterung gehobenen Kraft eben so reich, eben so unerschöpflich sein, wie das Leben in seiner ganzen Breite und Höhe und Tiefe vom Anbeginn der Welt an bis auf den gegenwärtigen Augenblick ist, woraus den schaffenden Künstlern jeder Art die Aufgaben zuströmen.

Inhaltsverzeichniß des zweiten Bandes.

Bl. (61 — 120.)

Verzeichniß der dem zweiten Bande beigegebenen Kupferstiche.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.



Pl. 62



Pl. 63

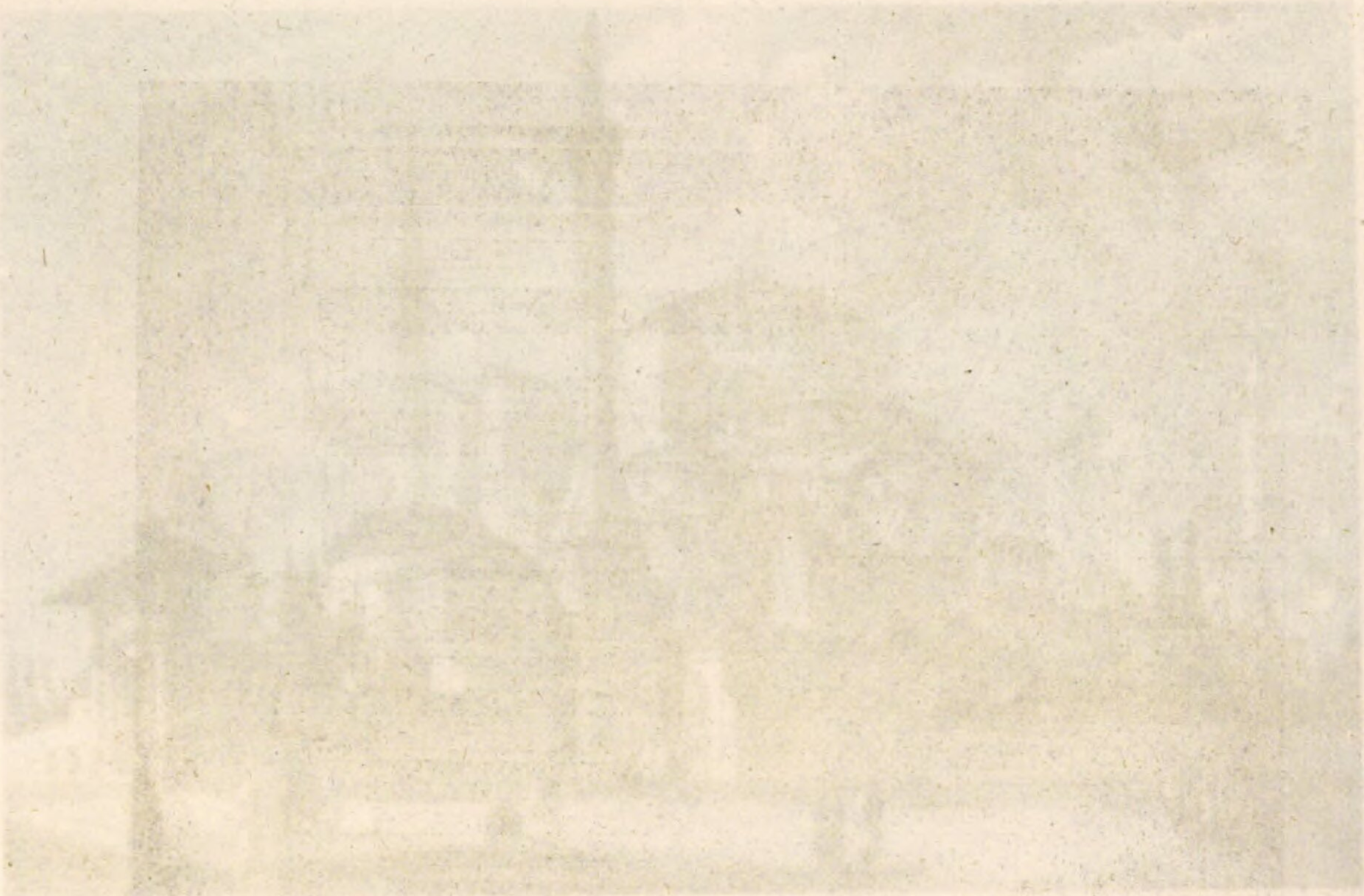


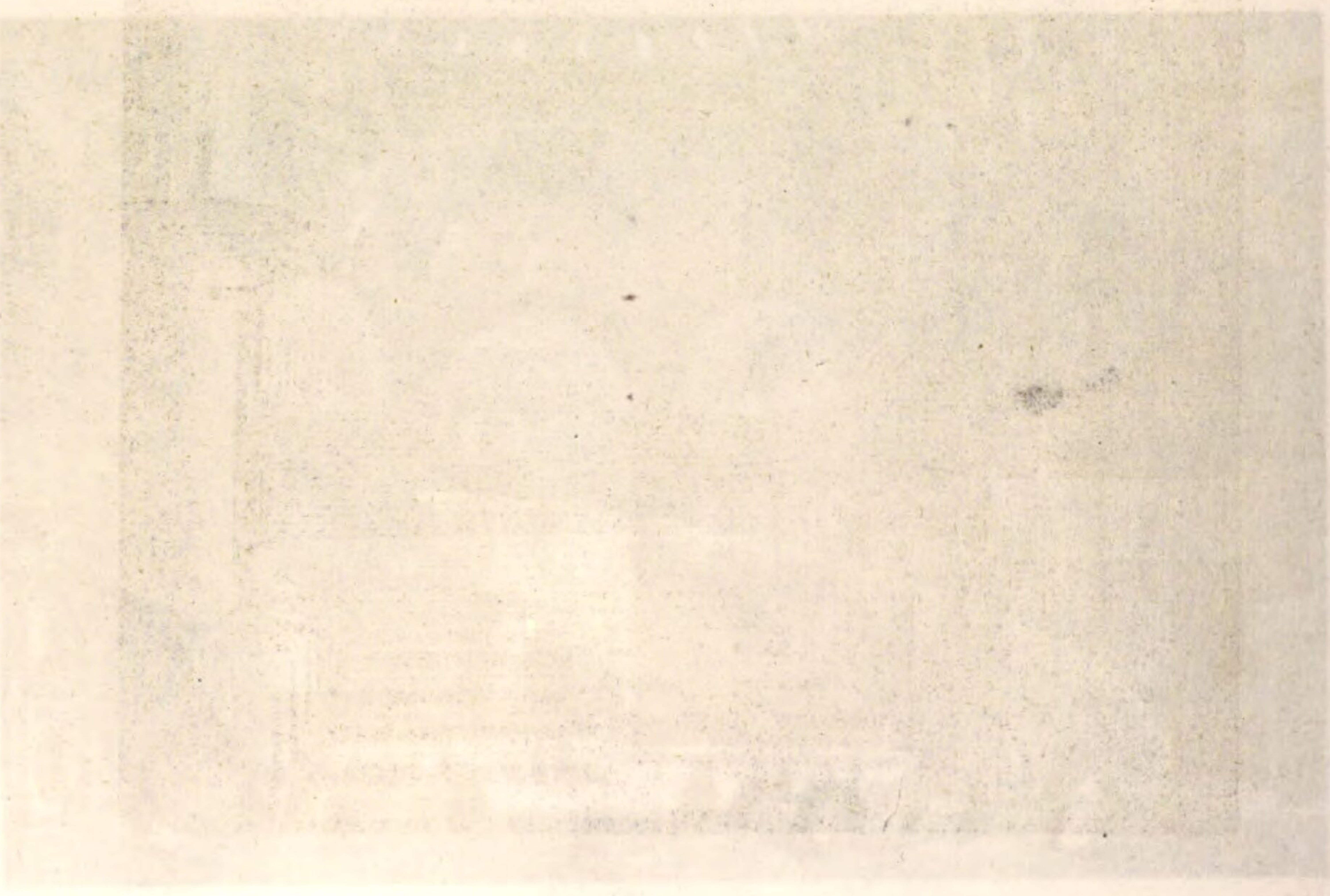
1



2

G. Feldweg. sc.





Pl. 64.





Pl. 65



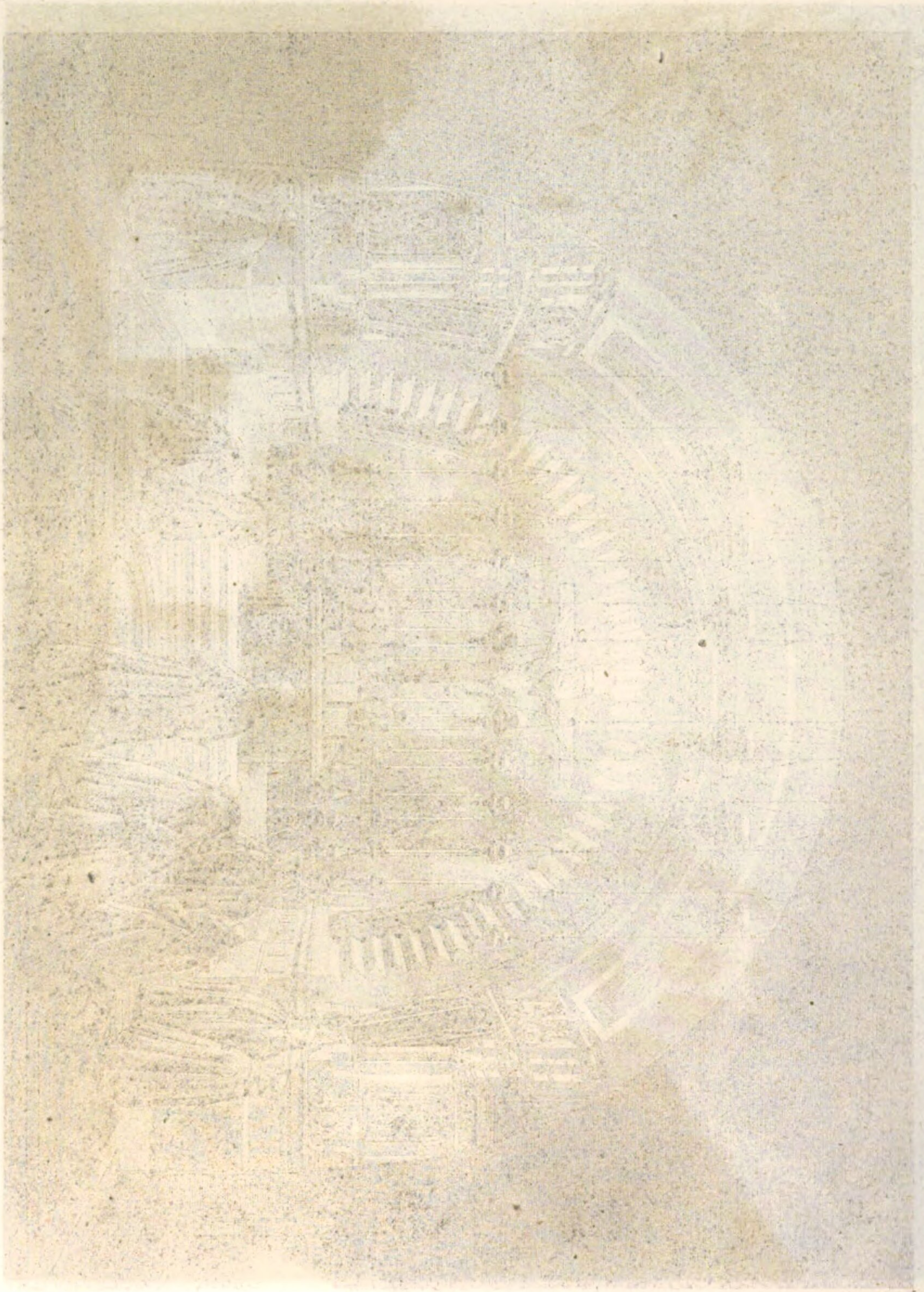
C. G. Schmidt sc.





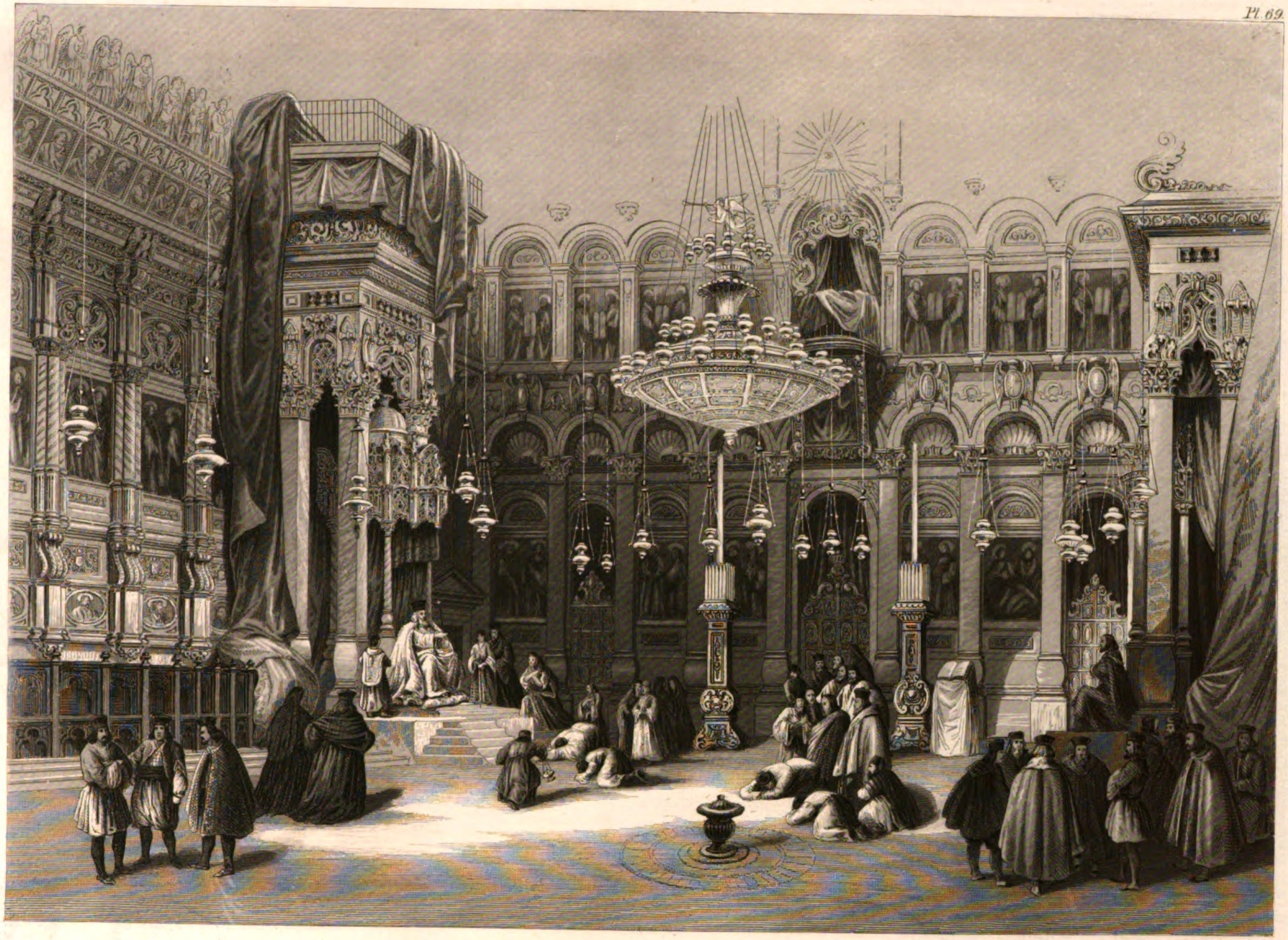




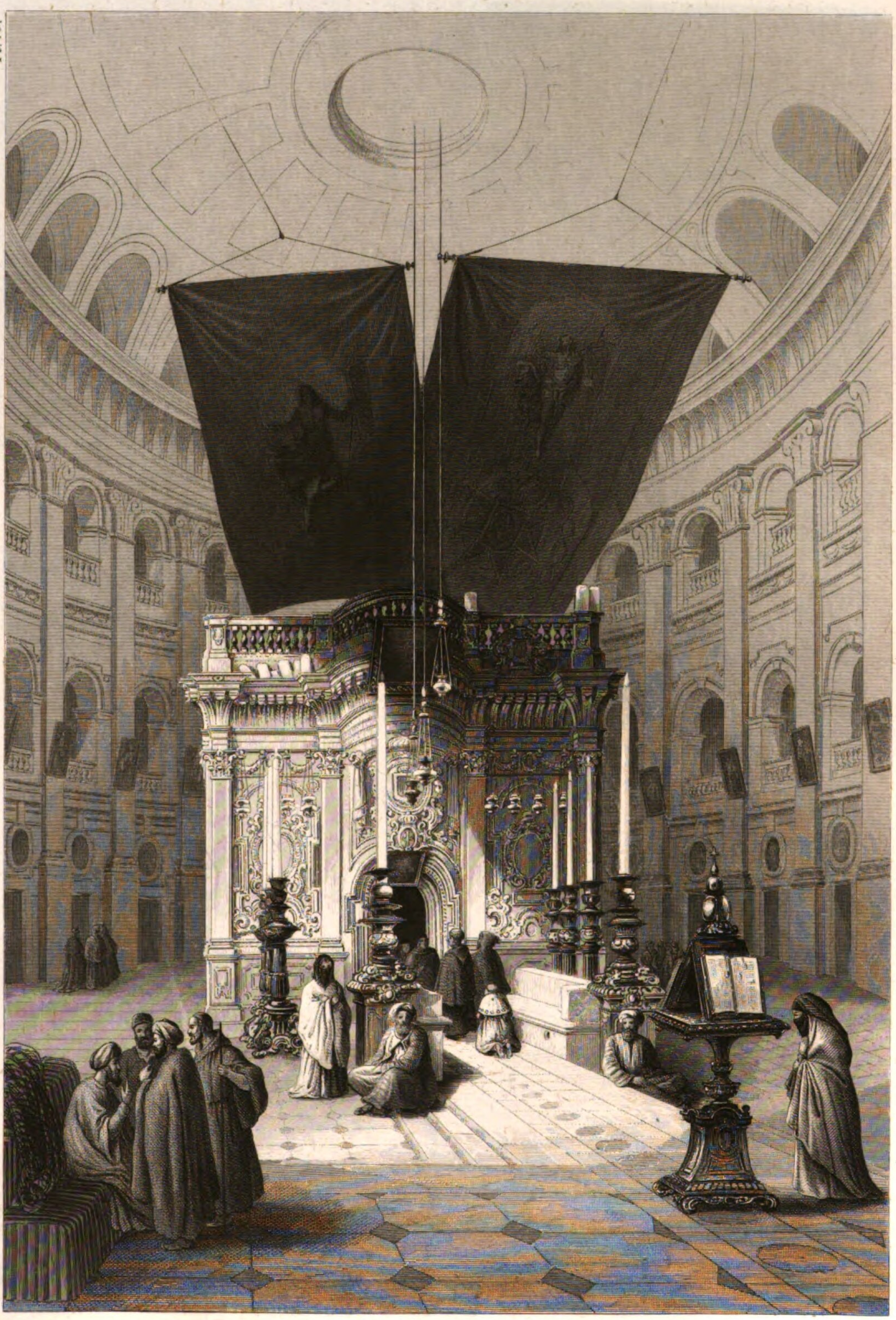




Pl. 69.



Pl. 10.





Pl. 71.



Pl. 72.

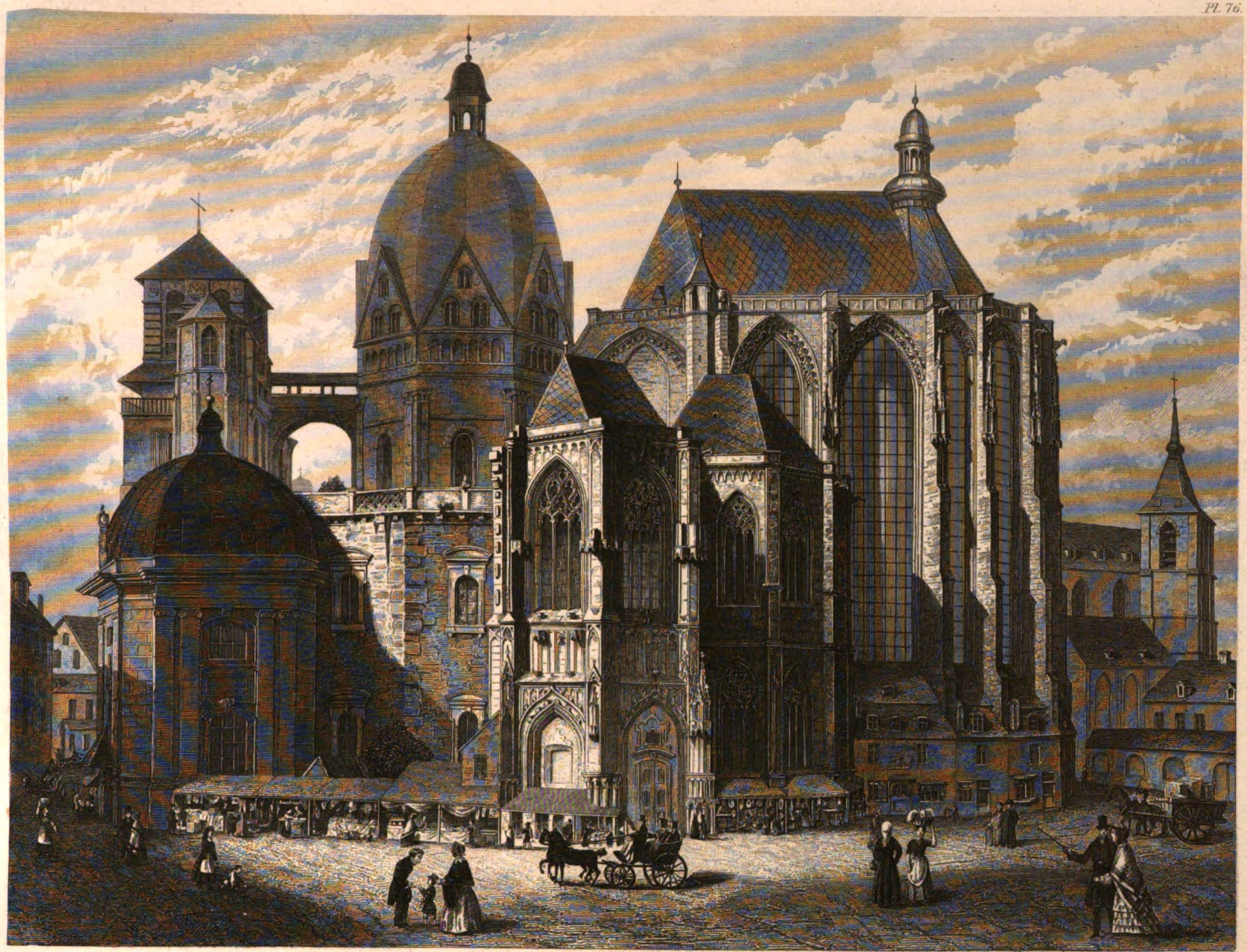


Pl. 74.















Pl. 78.



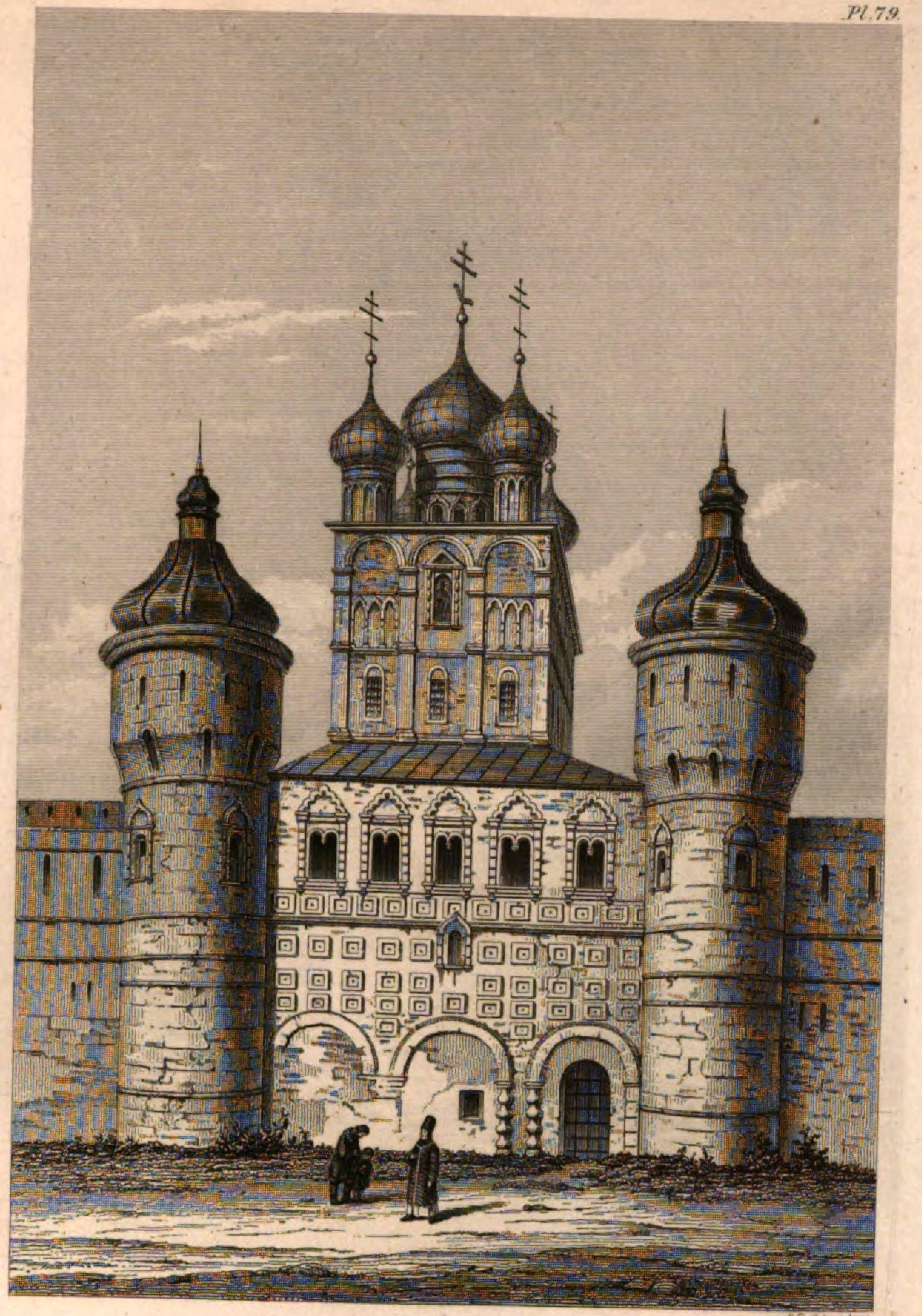
1.



2.

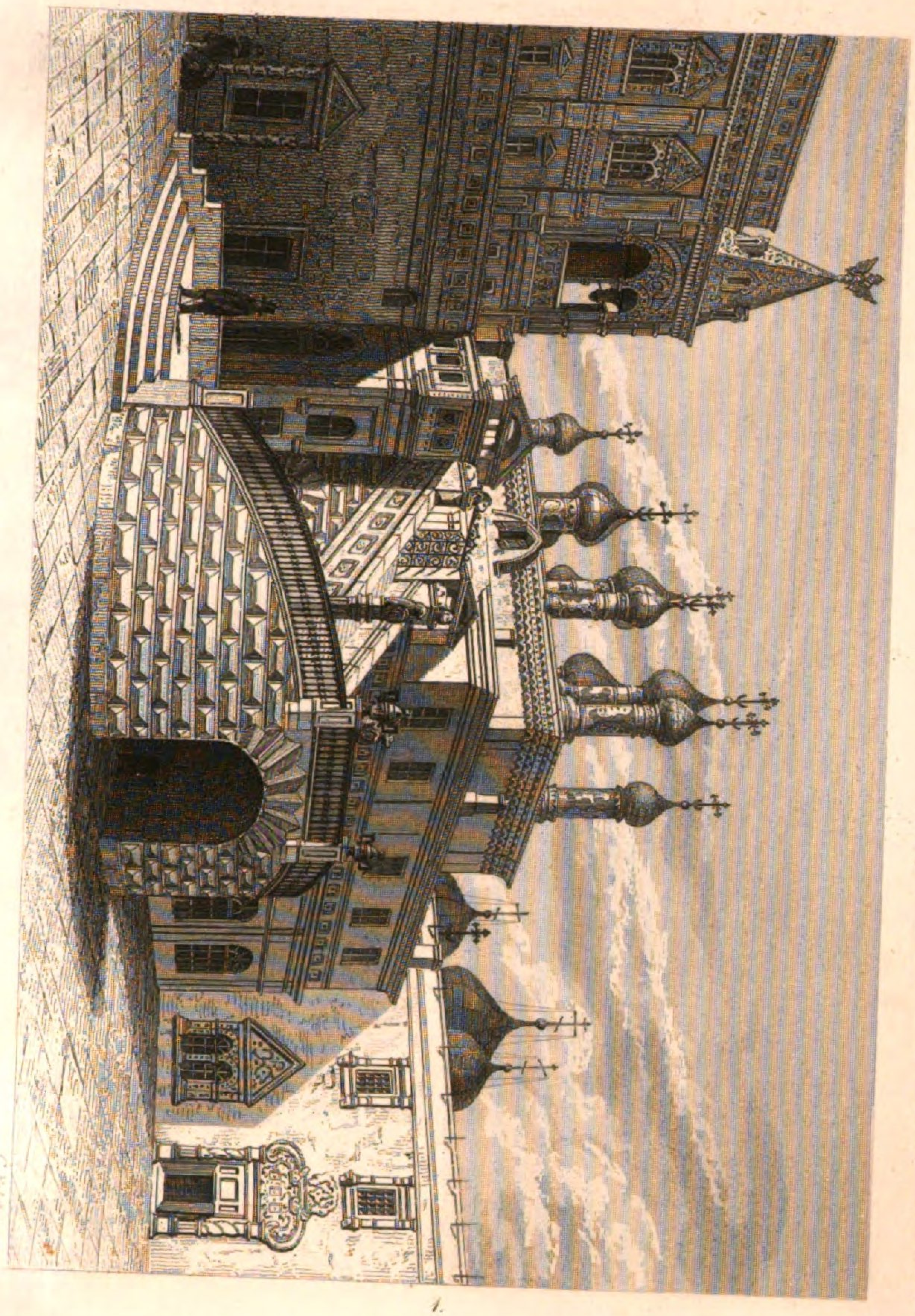


1.



2.

E.C. Schmidt sc.



1.



2.

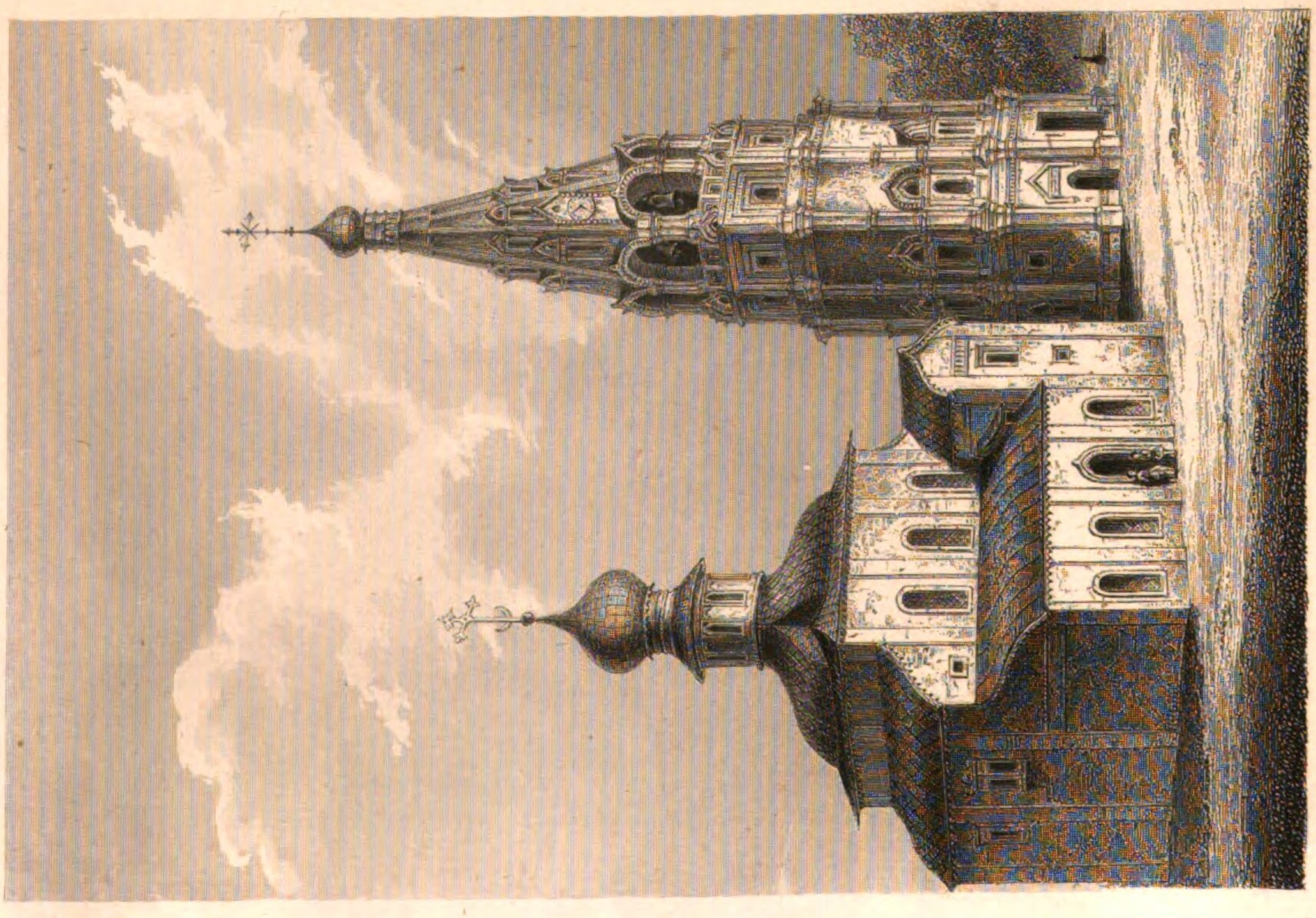




Pl. 81.

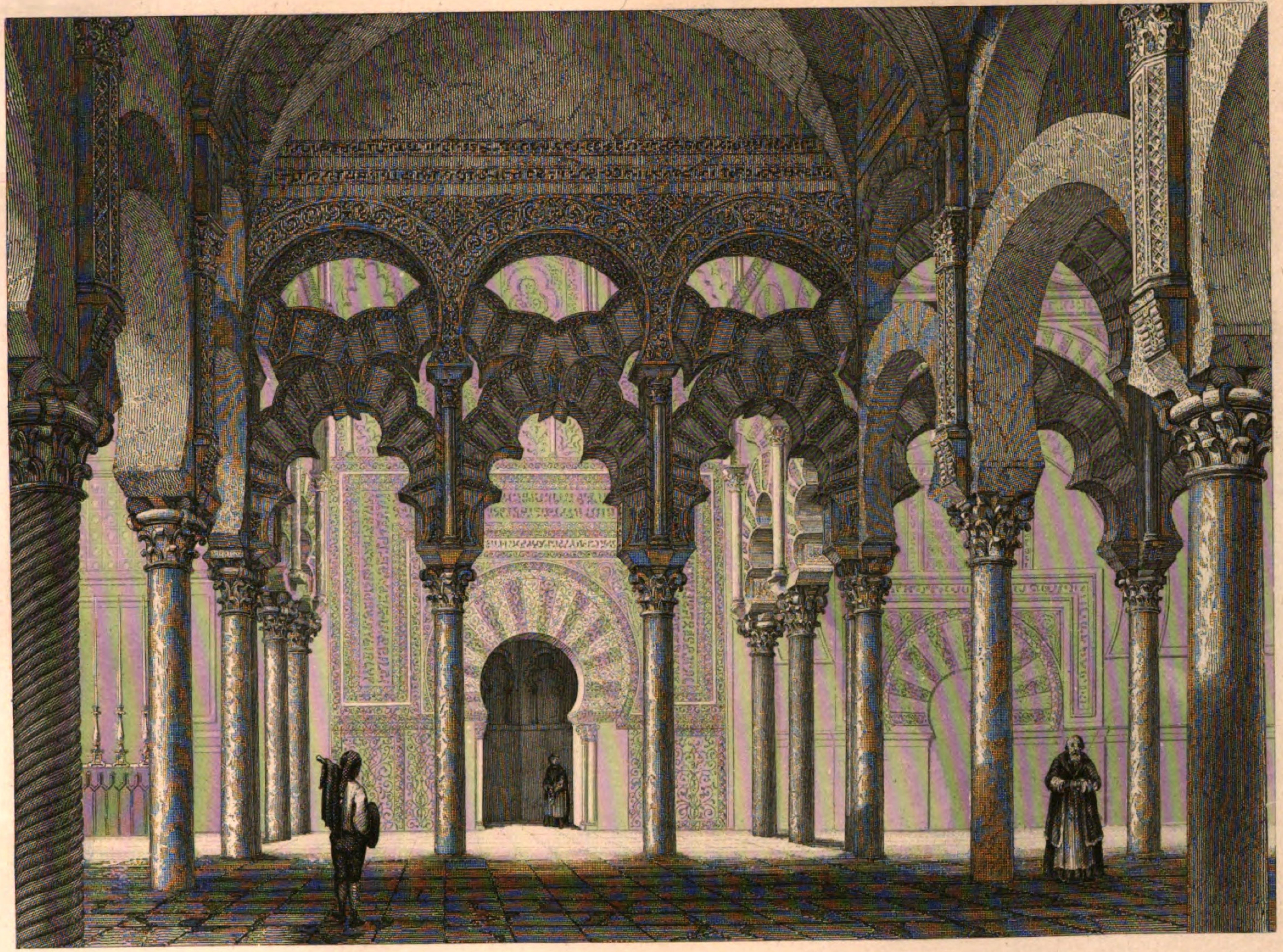


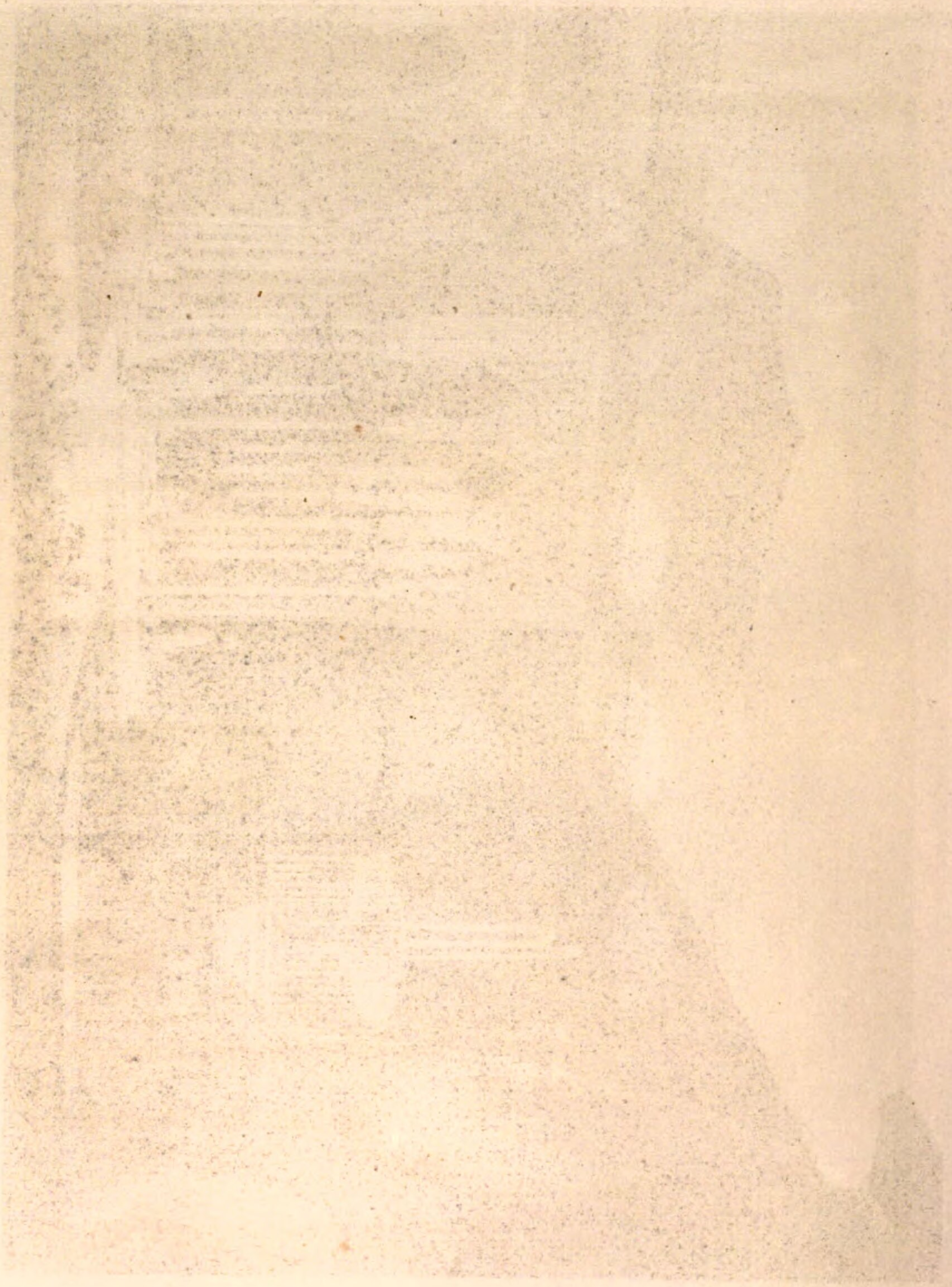
2

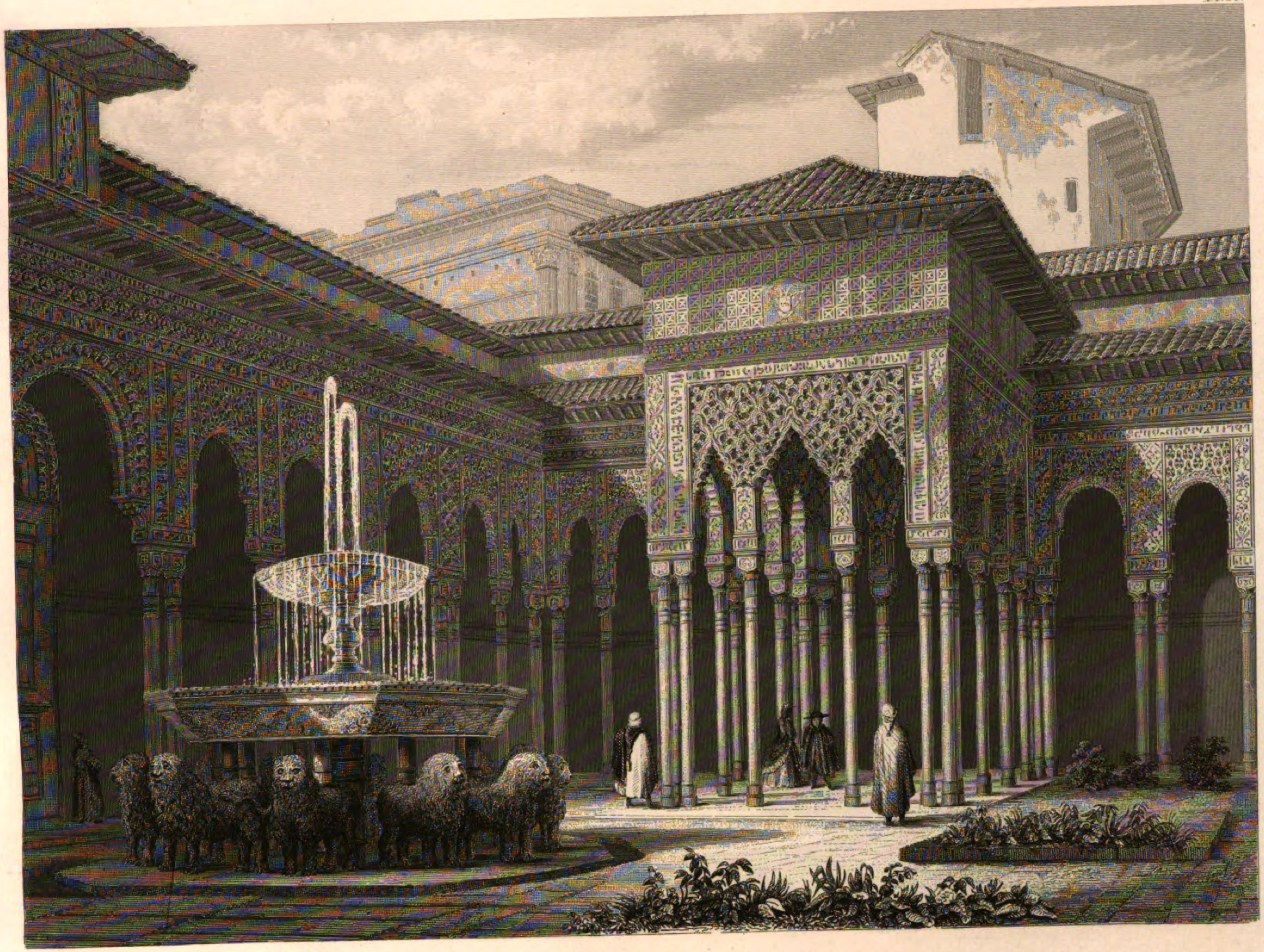


1

Pl. 82





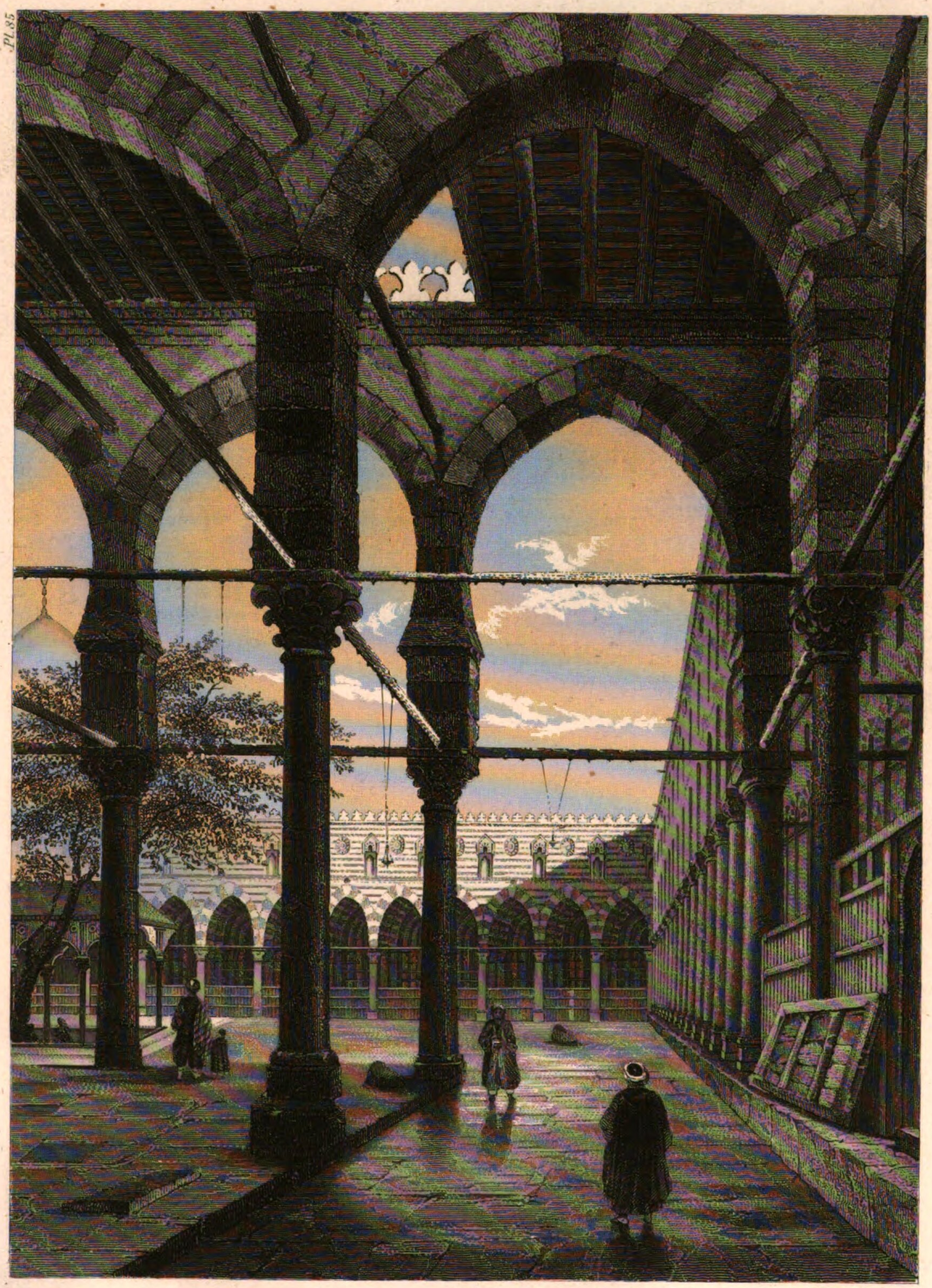


Pl. 84





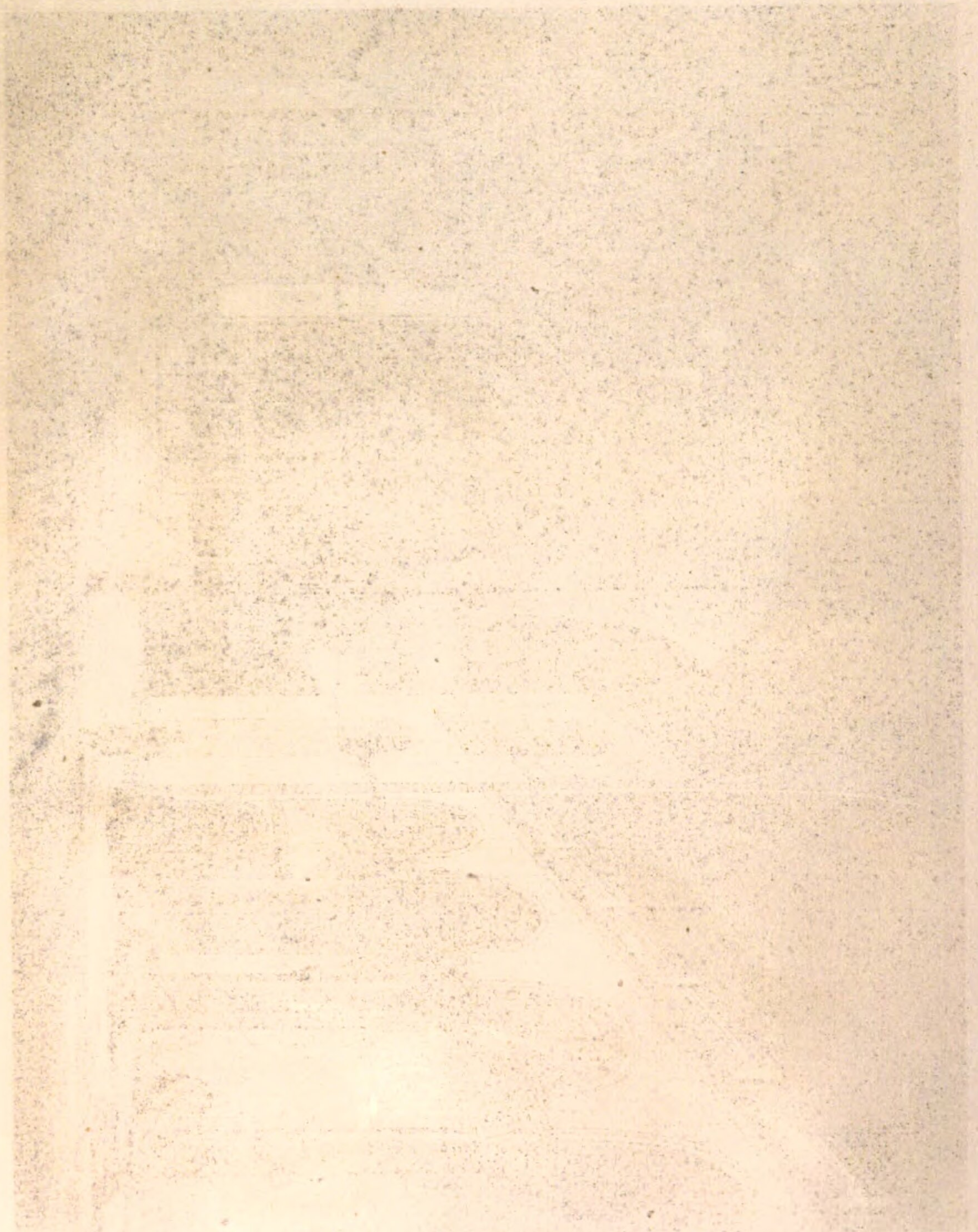
PL.35





Pl. 86.





Pl. 87.







Pl. 89.



G. Feldweg sc.

Pl. 90.





Pl. 91.



W. Mayer del.

Stich u. Druck d. Kunst Anst. d. Oestr. Lloyd in Triest. – P. Ahrens sc.



Pl. 92.



Pl. 93.

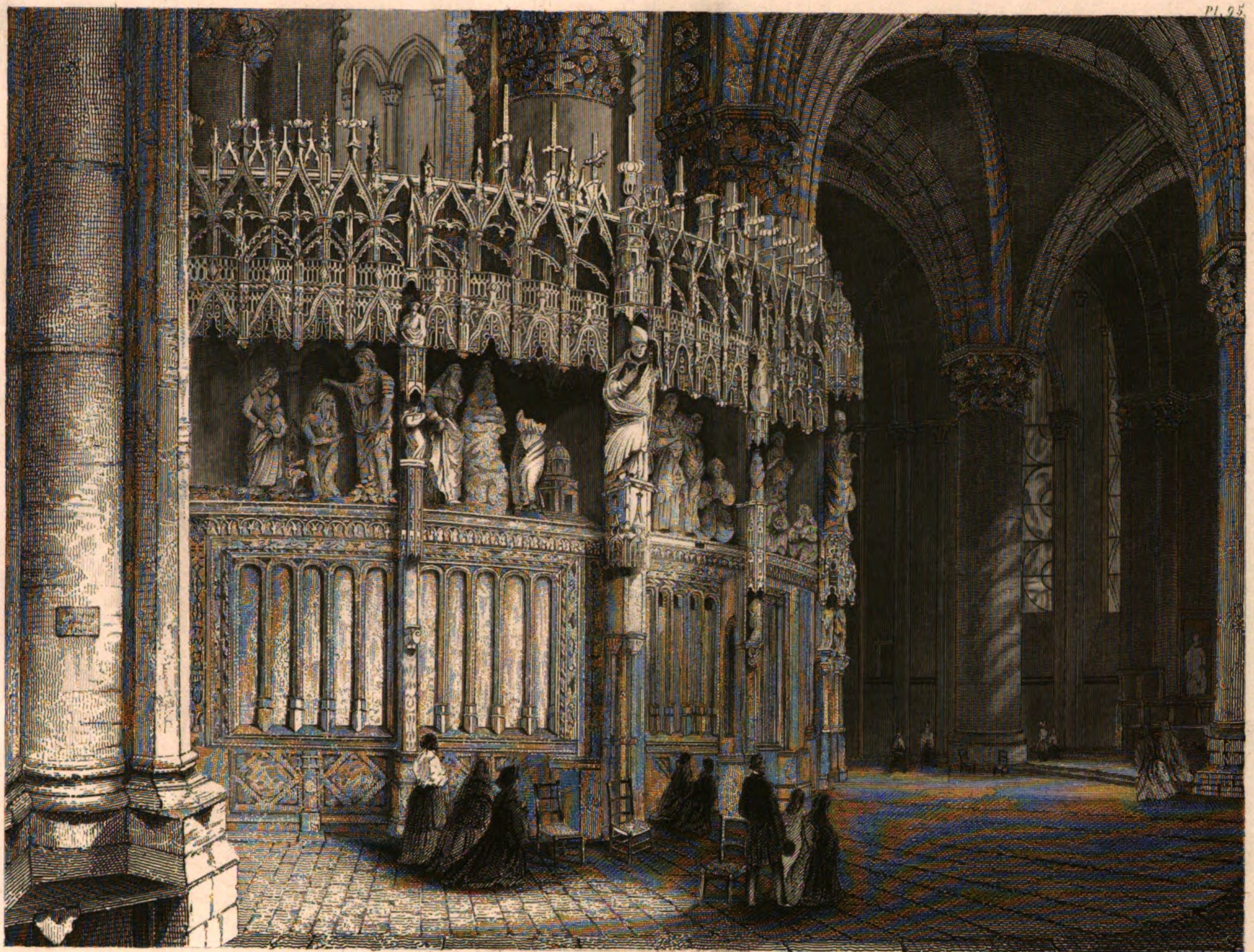


R. Alt pinx. Stich u. Druck d. Kunst-Anst. d. Oest. Lloyd in Triest J. Richter sc.

Pl. 94.

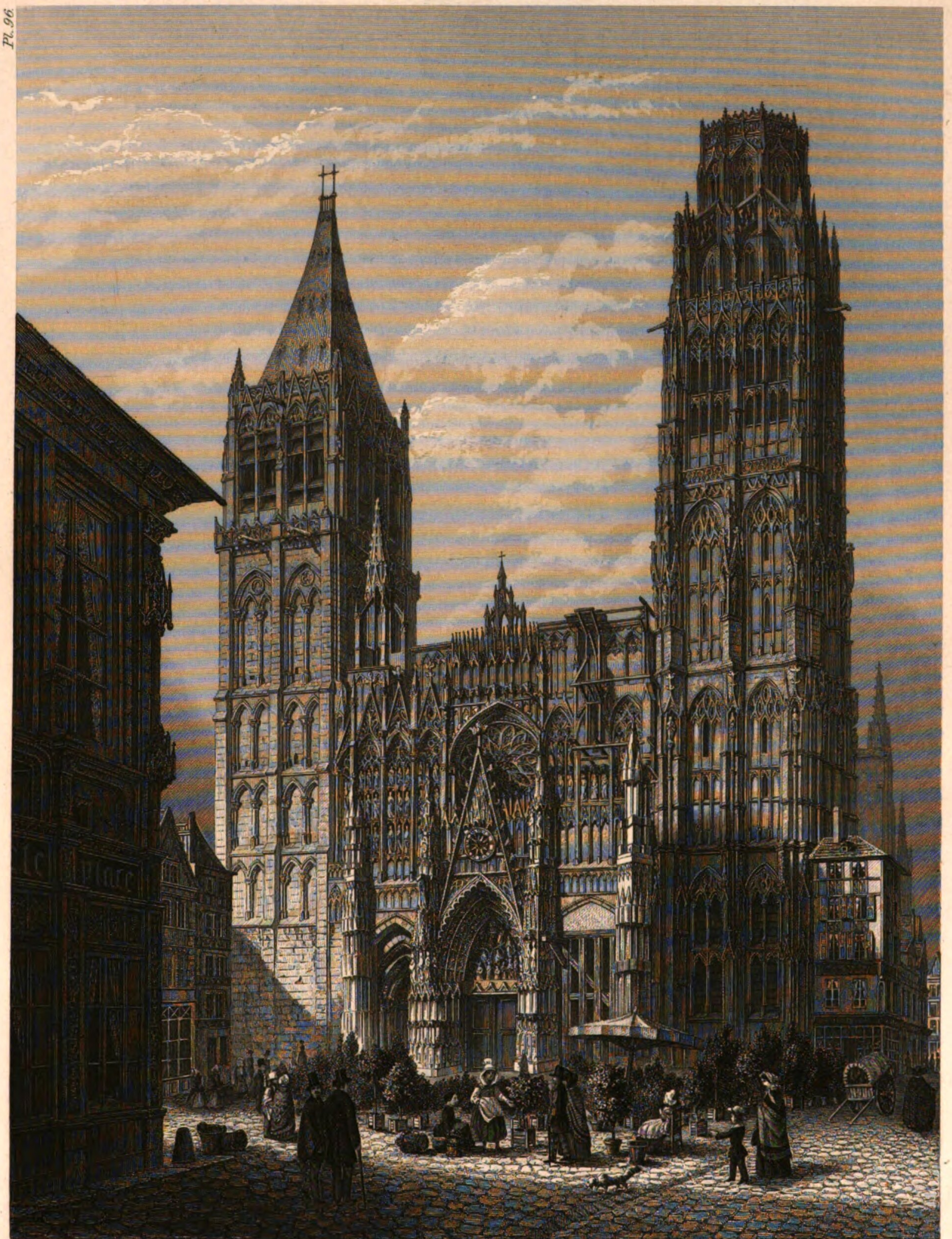


Pl. 25.

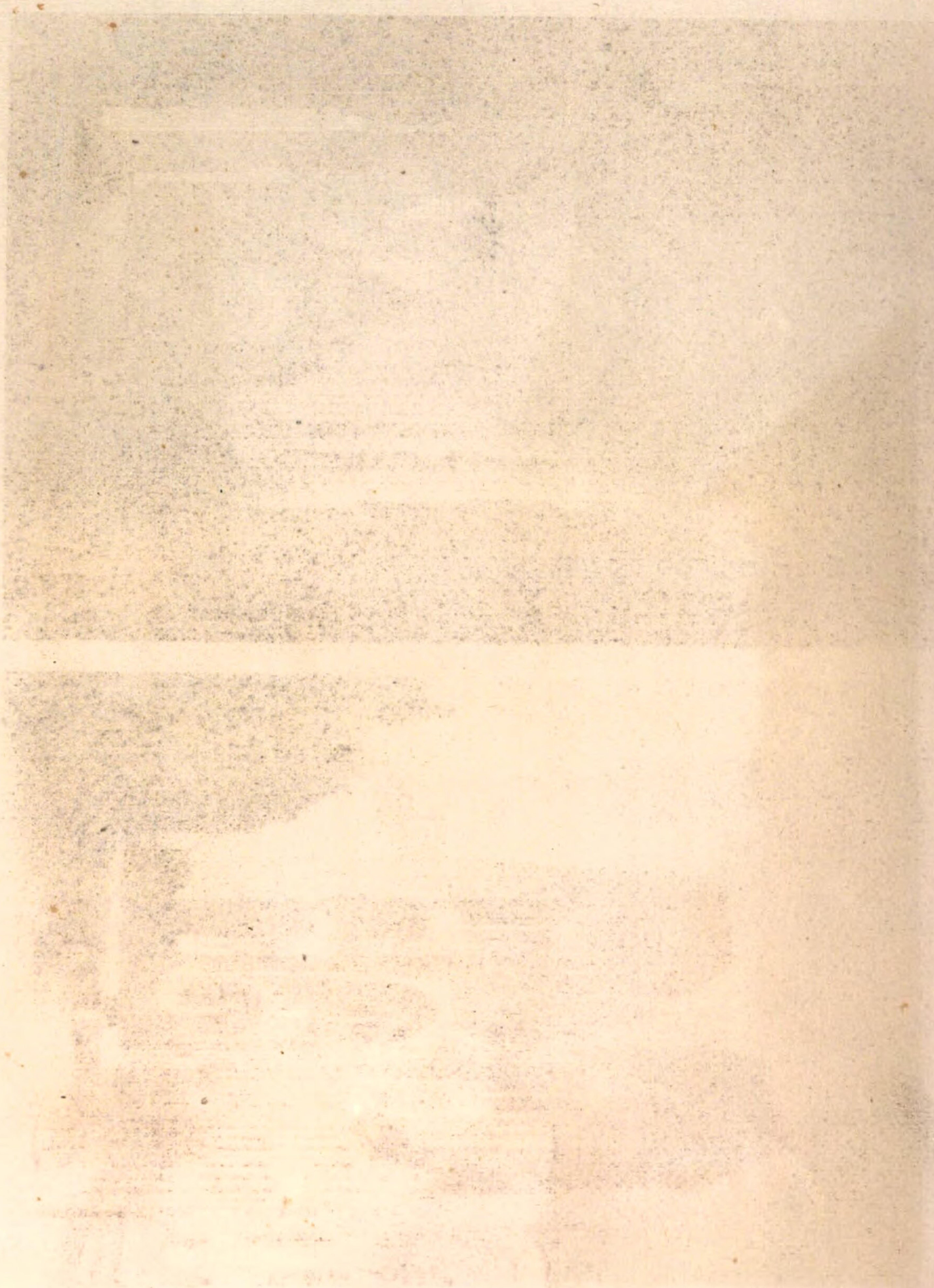




Pl. 96

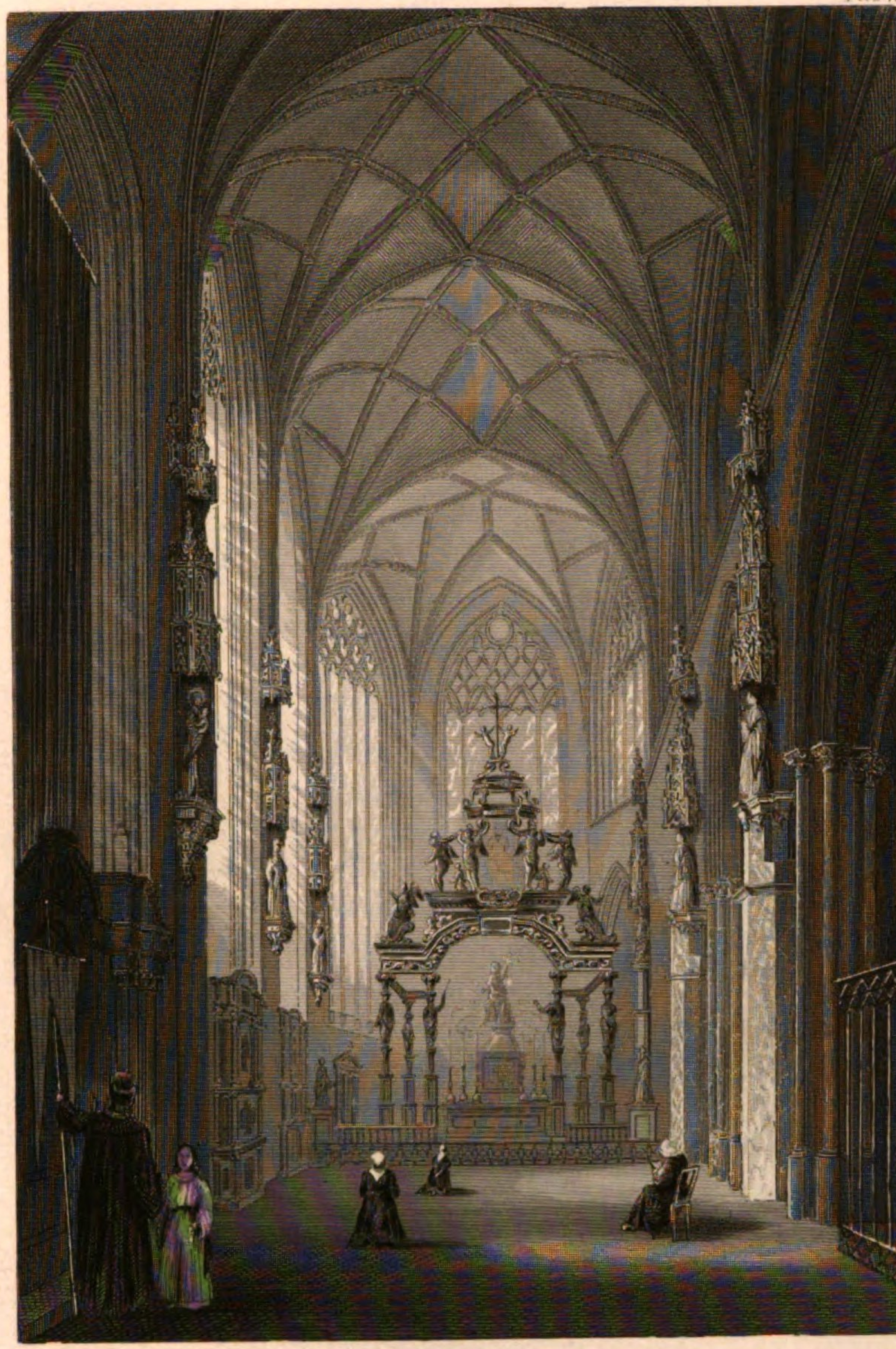


C. Feldweg sc.



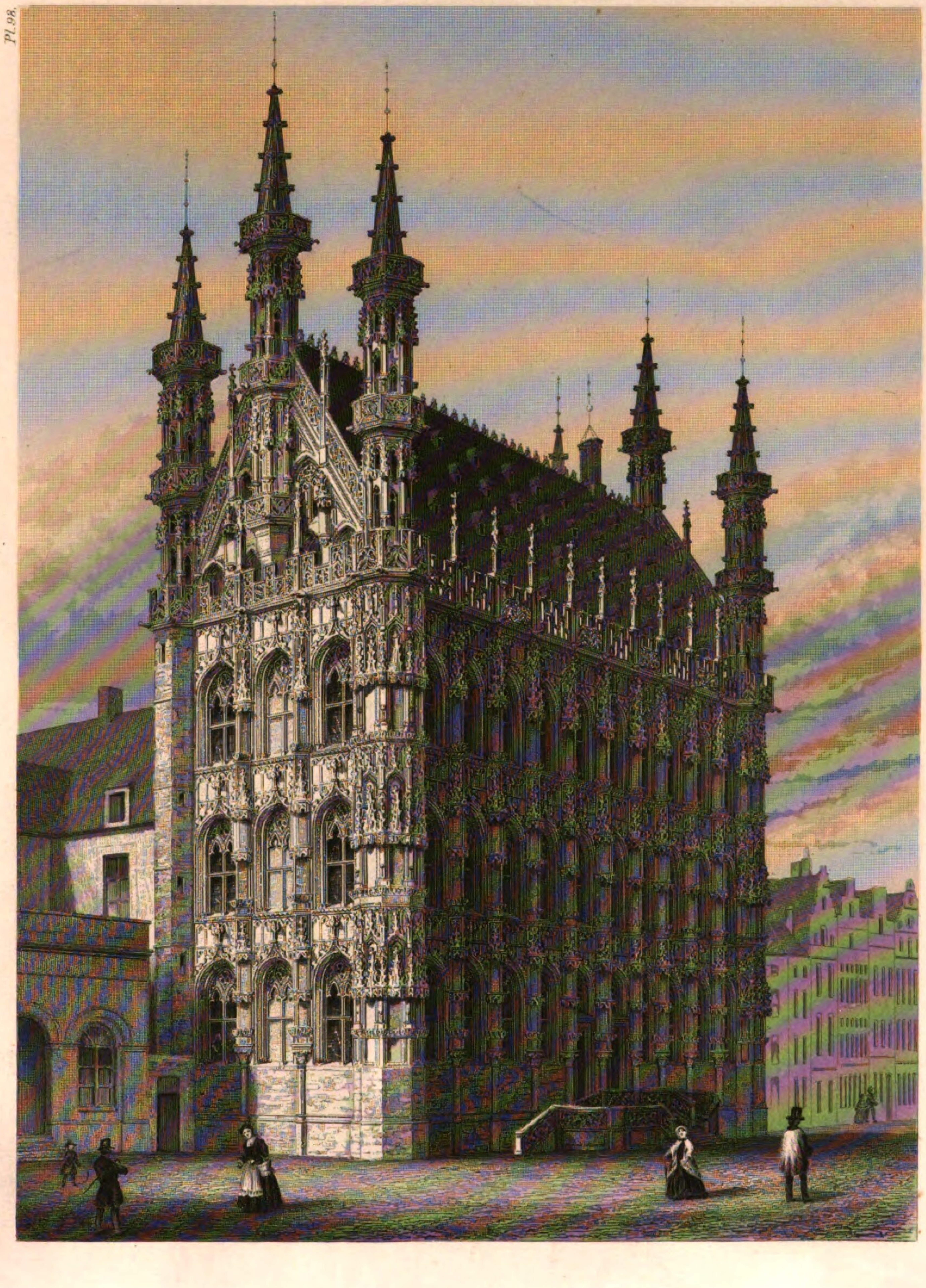
Pl. 97.

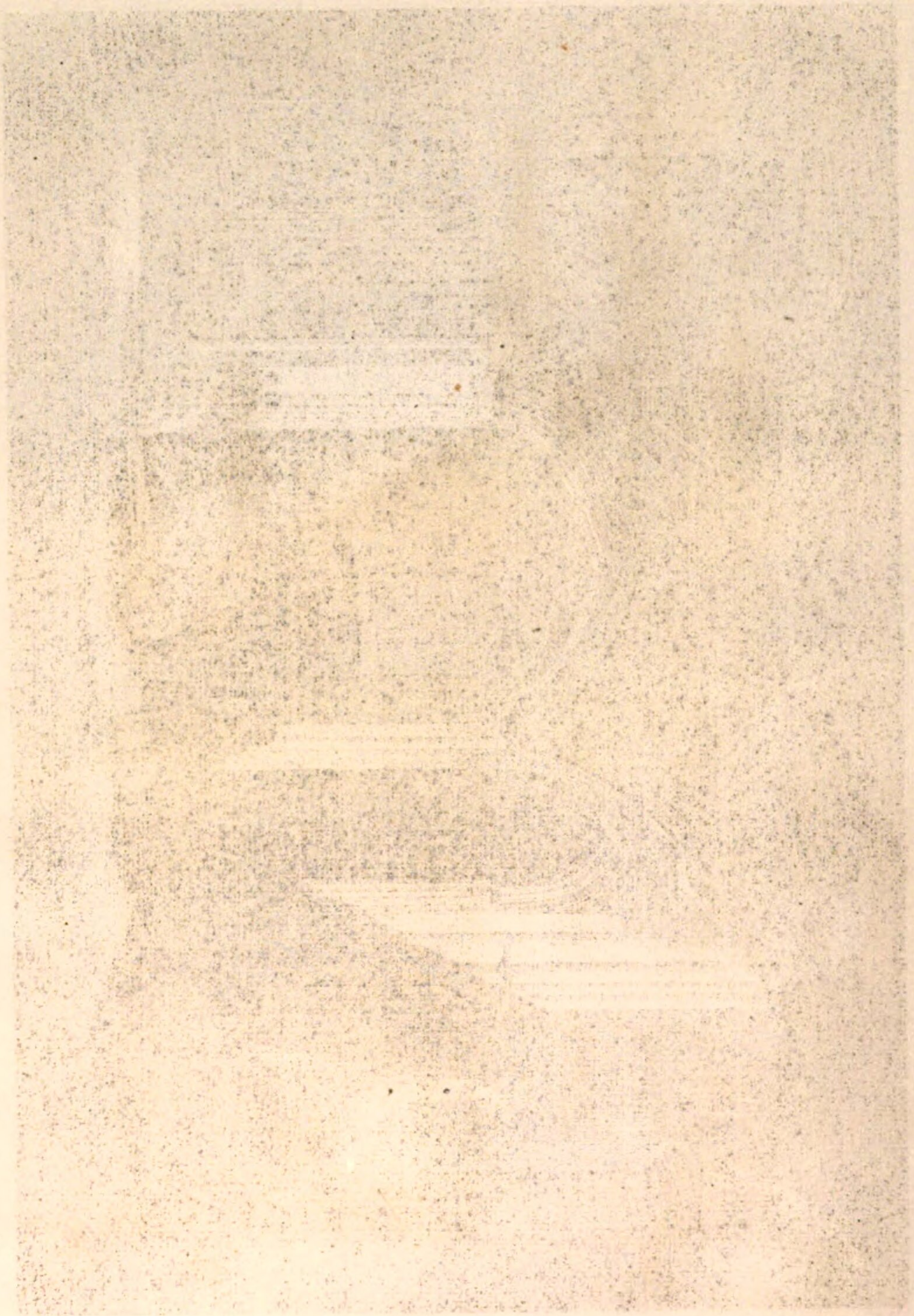




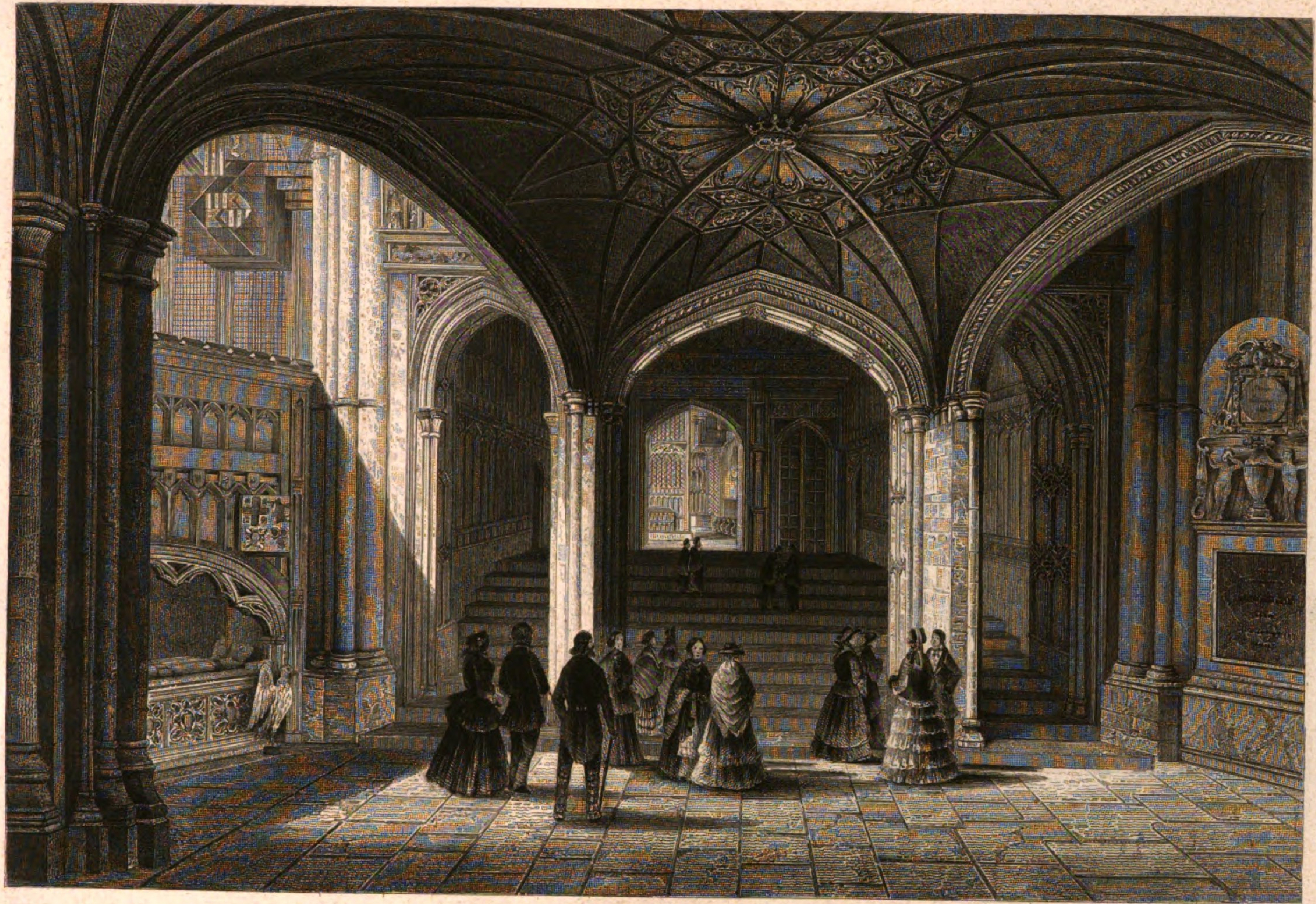


Pl. 98.



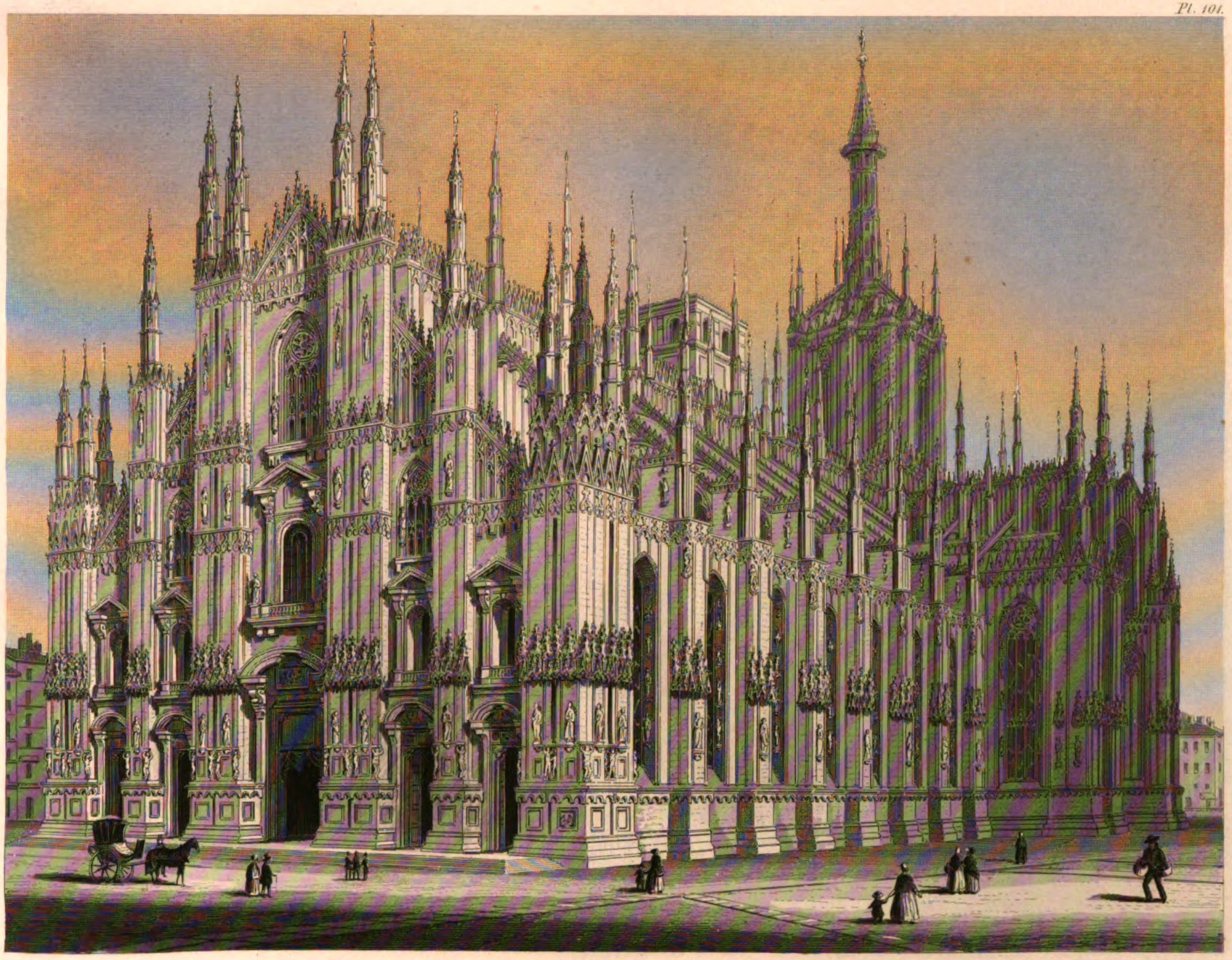


Pl. 92.

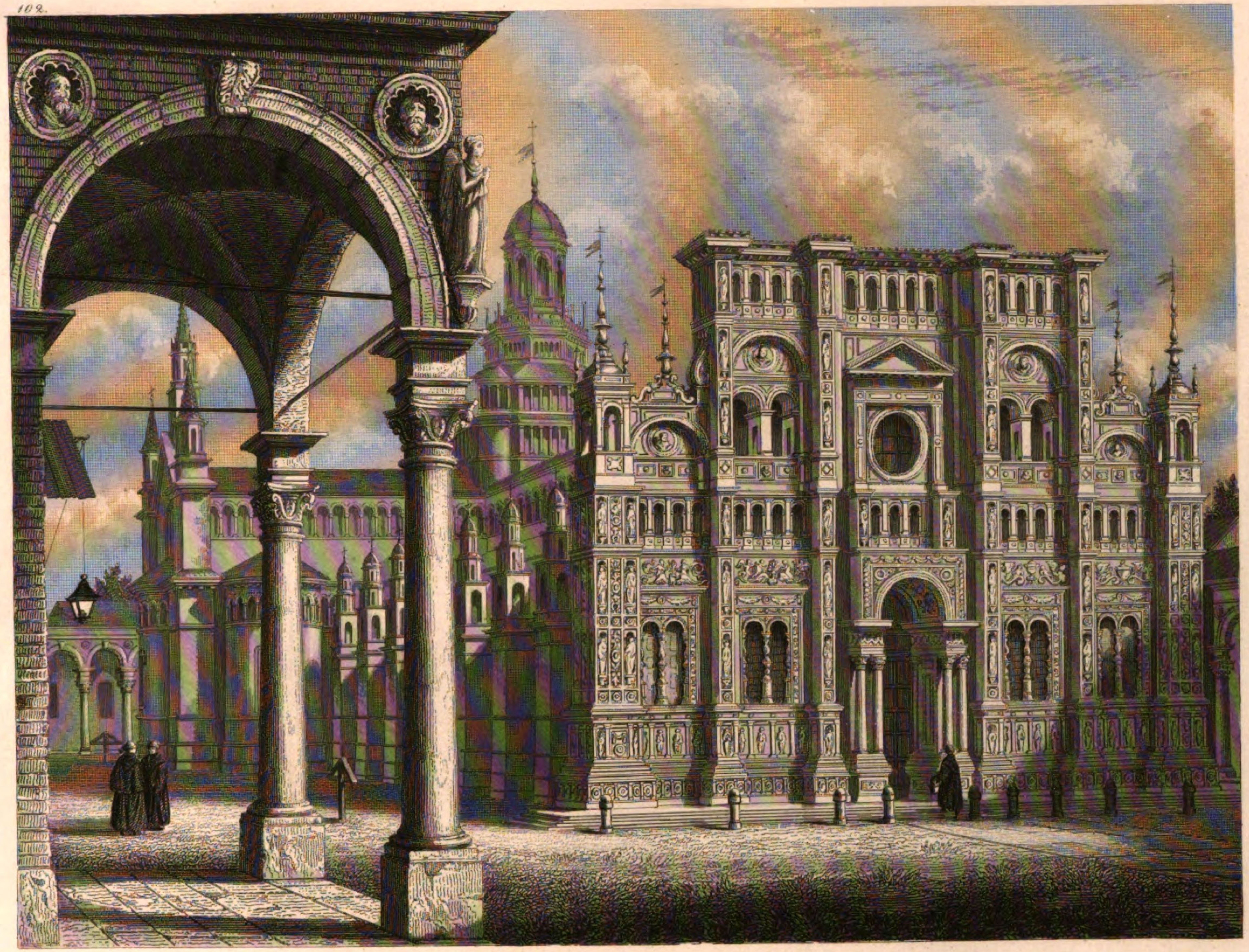


Pl. 100





102.



103.

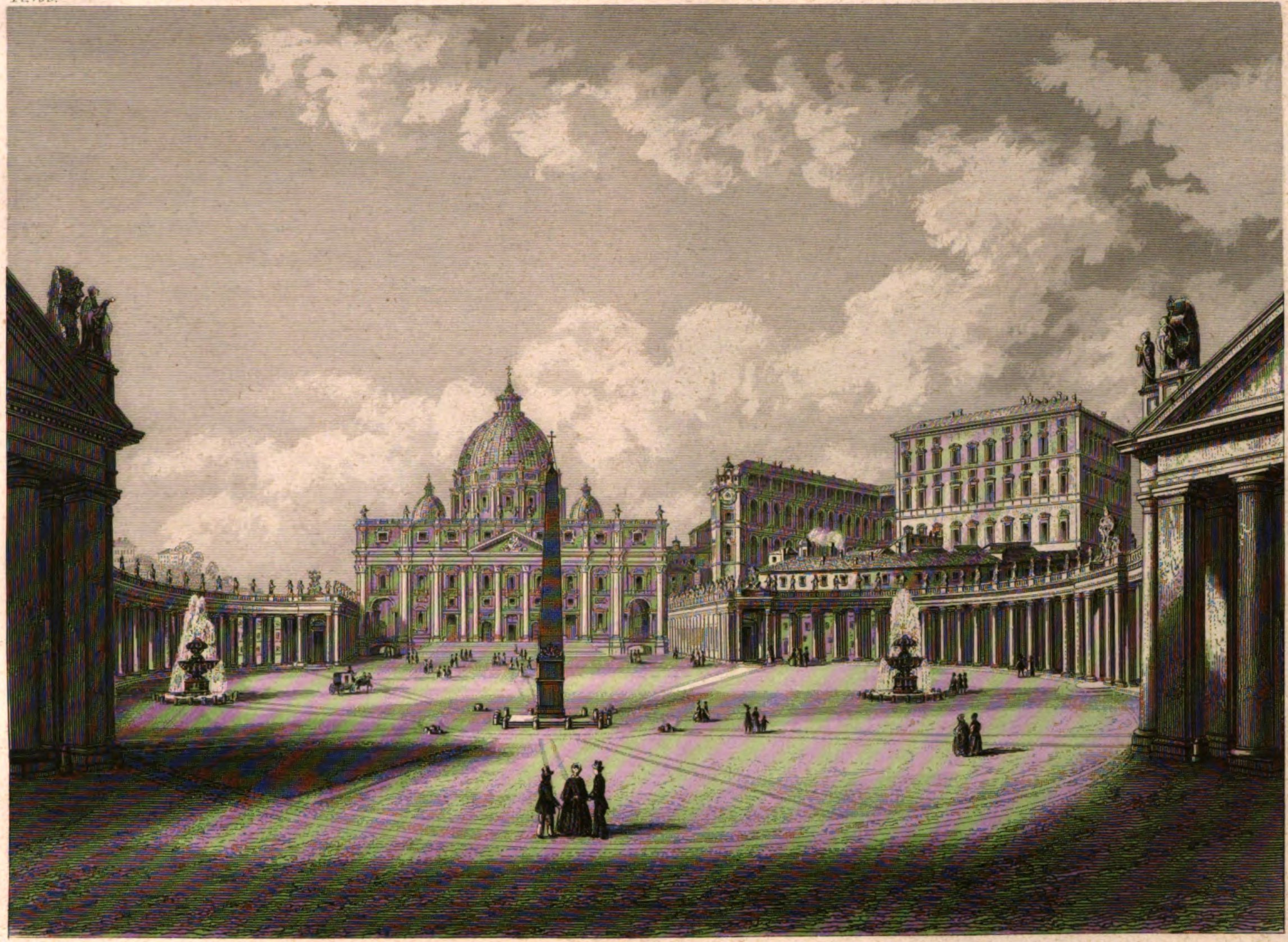


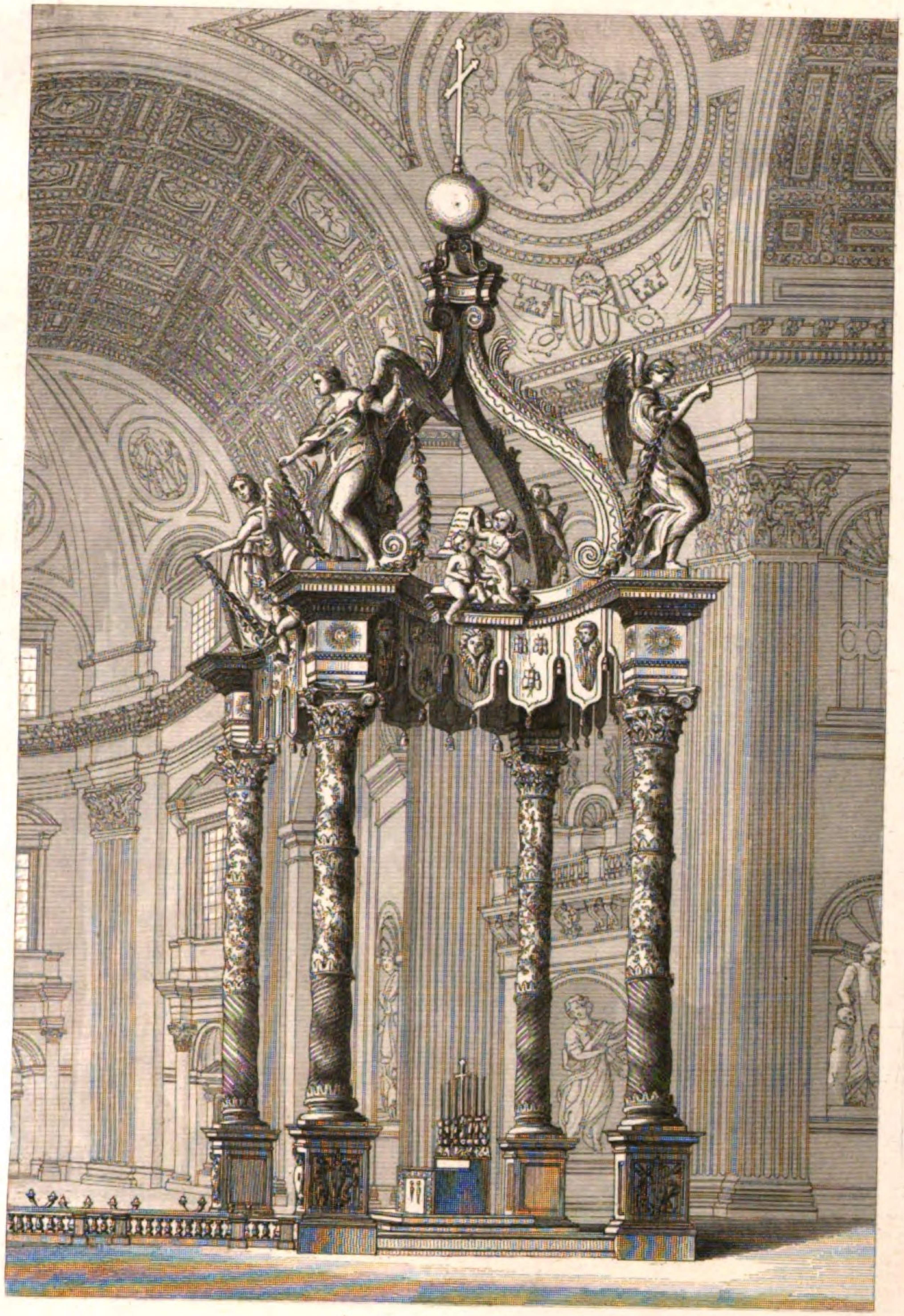
104.

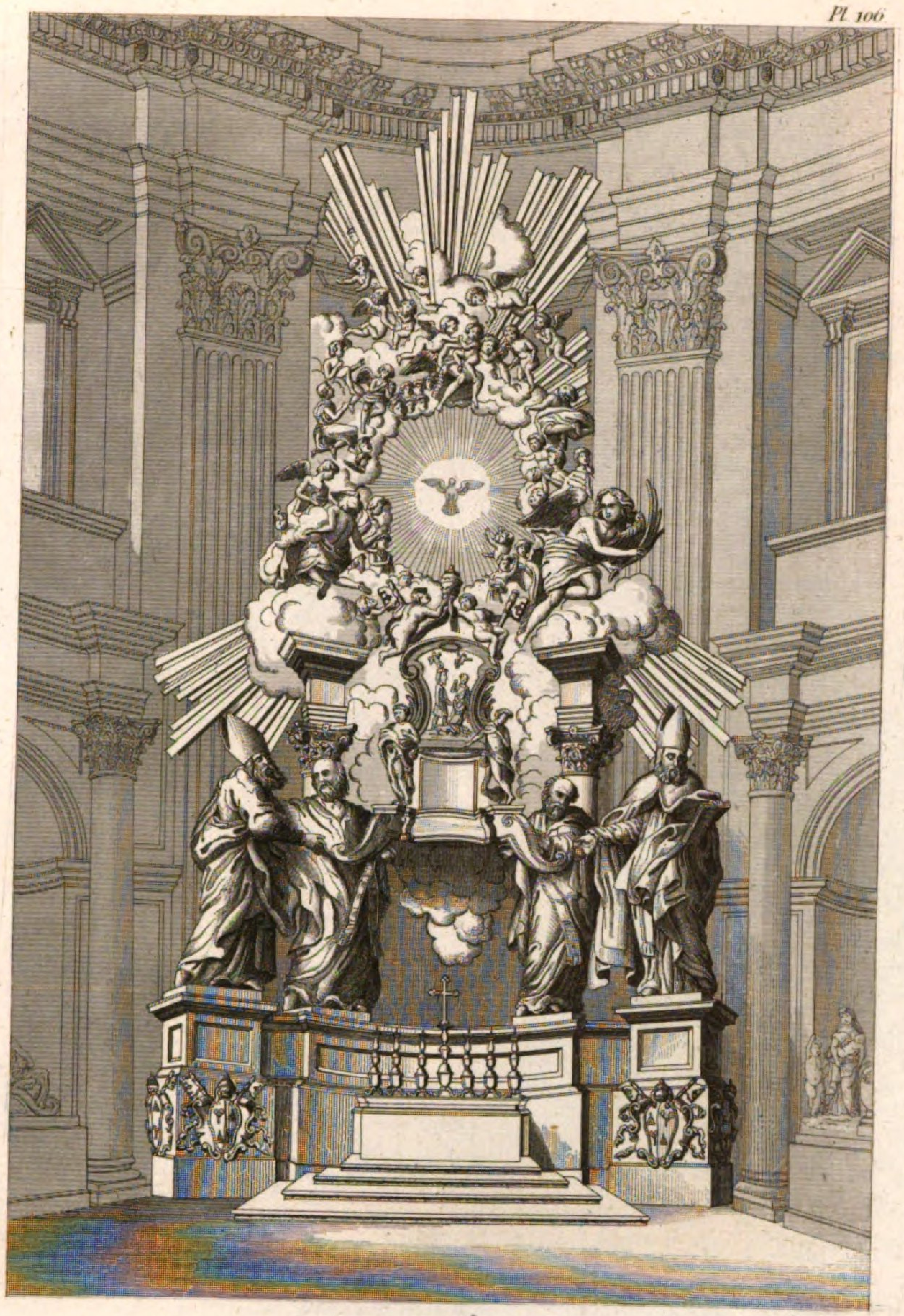




Pl. 105.







107.



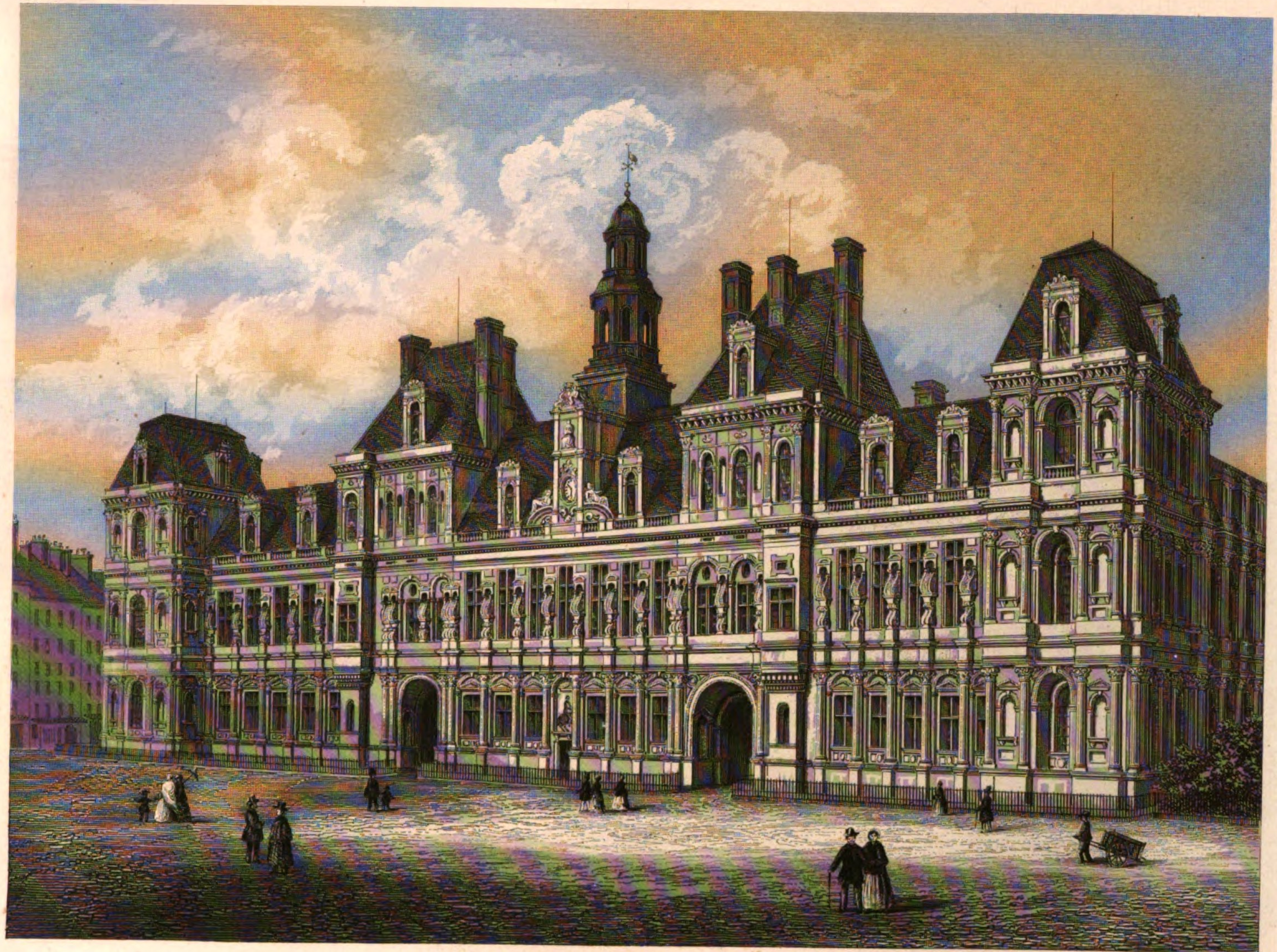
Pl. 108.



Pl.109.



Pl 110.

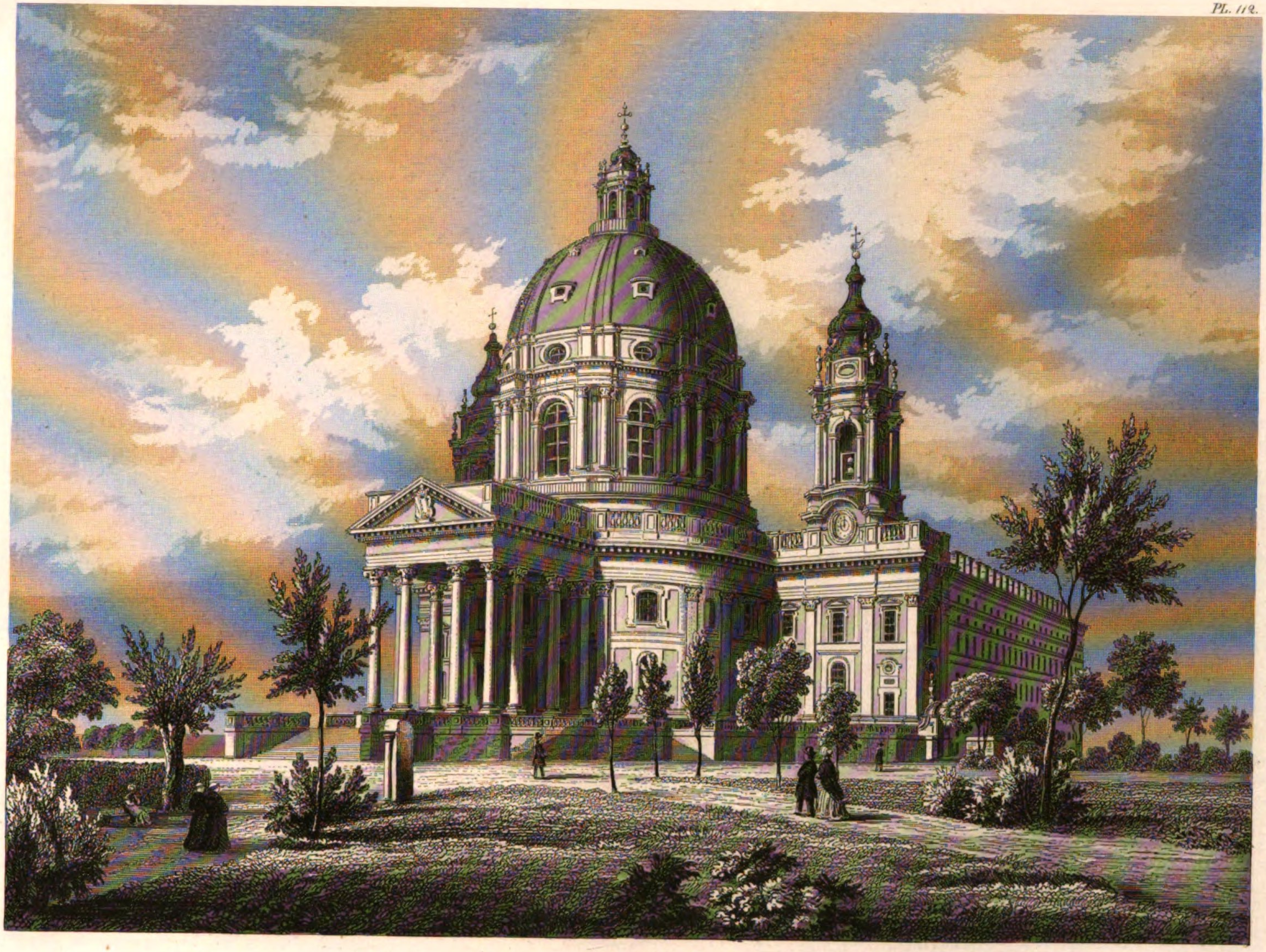


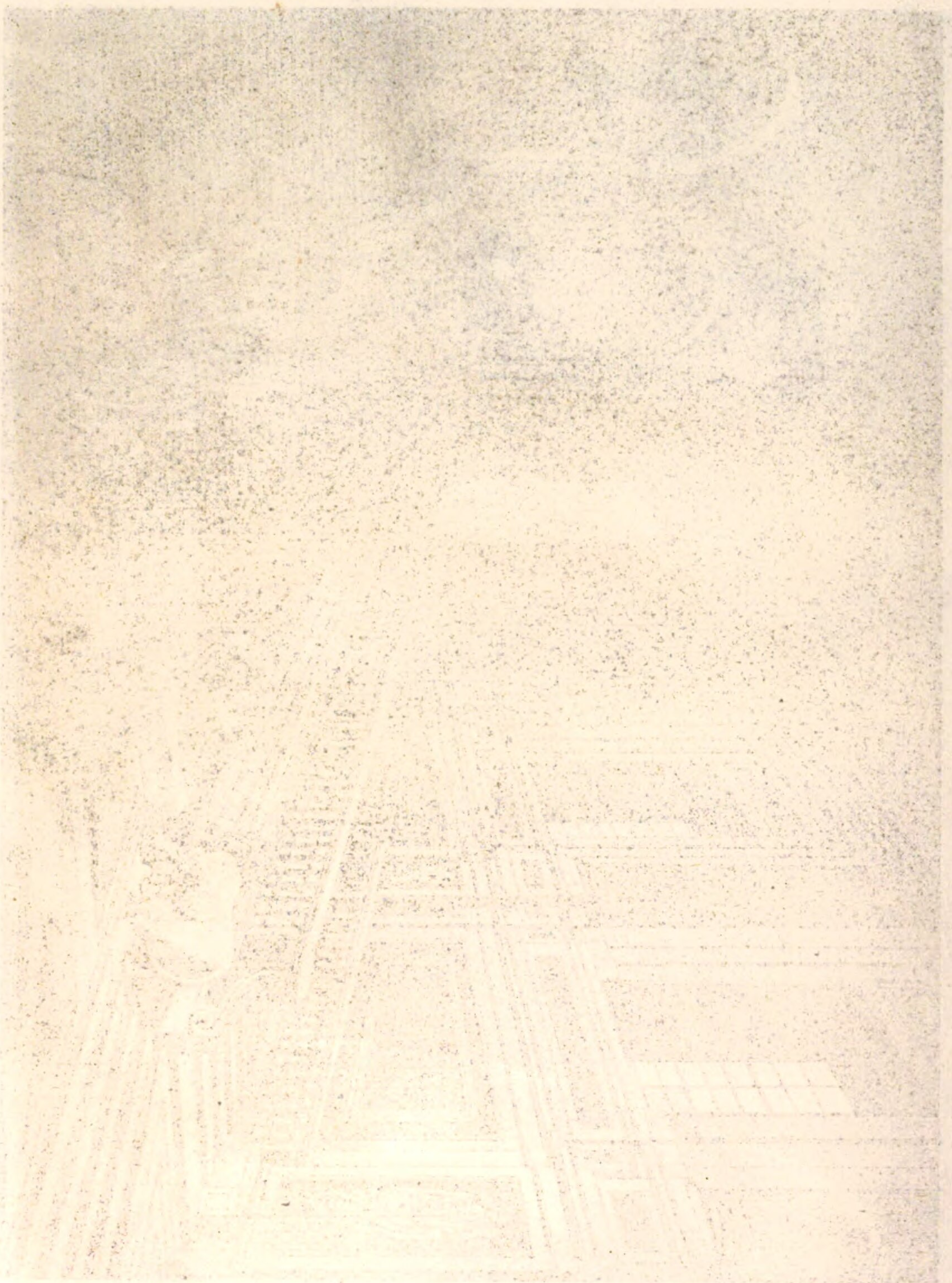
Pl. III.



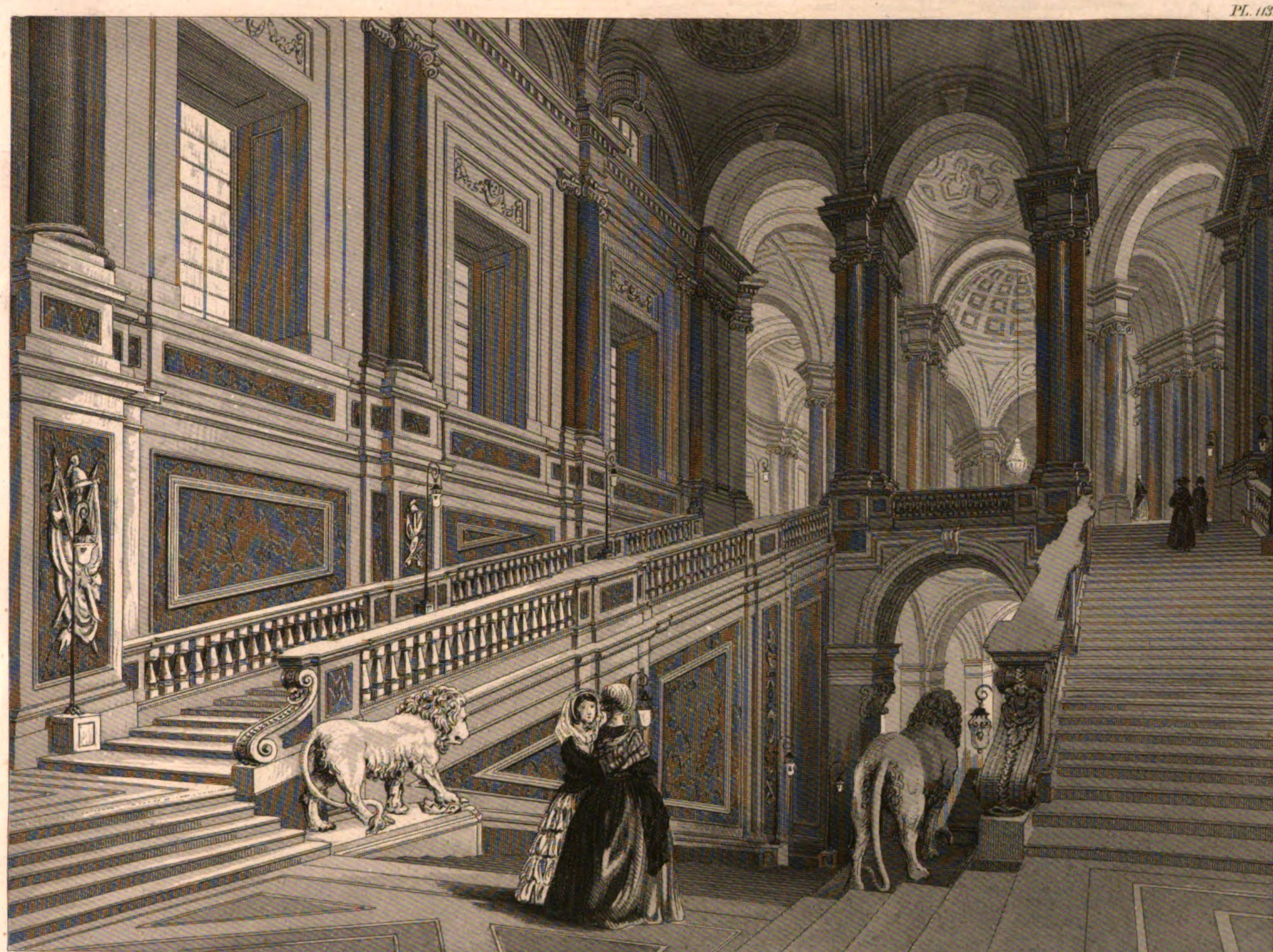


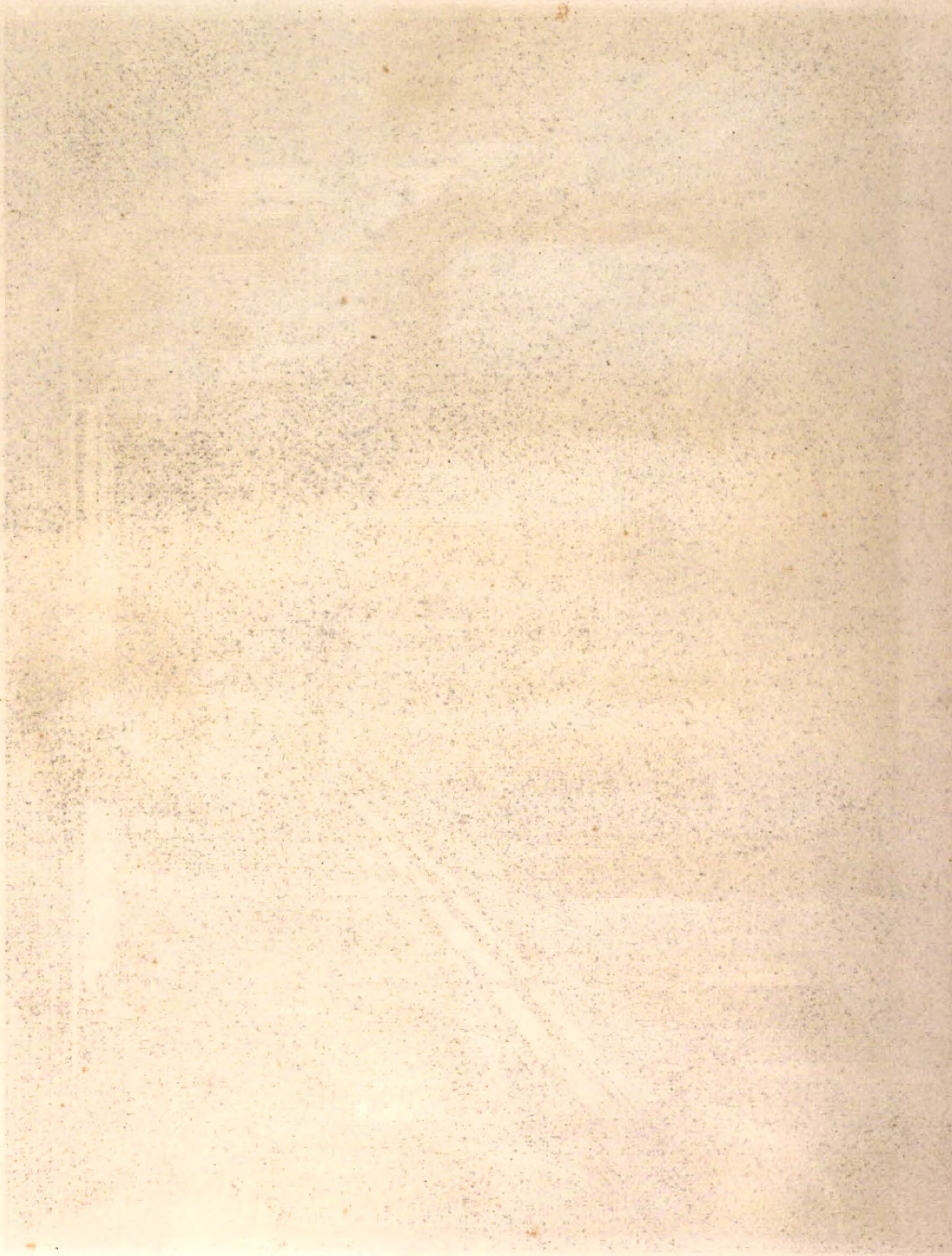
Pl. 112.





Pl. 113.





Pl. 114.



Pl. 115.





Pl. 116.







Pl. 118.





Pl. 190.

